الجامعة التونسية
مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية



سلسلة الدراسات الأدبية 2

قضايا الأدب العربي

نشر مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية
الجامعة التونسية
1978

المدير : عبد الوهاب بوحديبة
الكاتب العام : محمد الرّزوز

لكل الارشادات الاتصال بمصلحة النشر والتوزيع
23 ، نهج اسبانيا - تونس - الهاتف : 242.994

الفهرس

الصفحة

كلمة الافتتاح

بسم الله الرحمن الرحيم

على بركة الله افتتح هذا الملتقى للادب العربى

ويسعدنى بادىء ذى بدىء ان ارحب بكم جميعا وان اشكركم على تقبلكم دعوتنا والحضور معنا فى هذه الايام التى سنحاول اثناءها ان نقف عند بعض القضايا الجوهرية للادب العربى . وهذه الندوة نتيجة عمل مشترك تواصل طيلة سنوات ثلاث وحاولنا فى اطار جامعى ، فى اطار الزمالة وفى اطار العمل العلمى الجدى ان نجدد شيئا ما من طرق بحثنا للادب العربى . وهذه الاعمال تمثل عربونا لما يقوم به مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية حتى يكون فى خدمة الثقافة العربية فى شتى ميادينها المختلفة ولا بالاقتصار على البعض منها . واريد ان اشكر كل من ساهم فى تنشيط قسم الآداب العربية والادبية والجمالية وبذل فى ذلك مجهودا اعتبره شخصيا انطلاقة جديدة للبحث فى هذا الميدان وهناك من لا يؤمن بان البحث الادبى قد يكون بحثا علميا . والذى اثبتناه وسنثبته فى هذه الايام هو ان العلم لا يقتصر على العلوم الصحيحة بل نعتقد ان البحث العلمى بميزاته وباختصاصاته يجب ان ينطبق ايضا على القضايا الادبية . لنا تراث ولنا تقاليد ولنا ايضا اهداف نريد ان نربط بينها . ونحن نعمل فى شتى ميادين التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ولكن كثيرا ما ننسى ان الادب ايضا له دور فعال فى تنمية الشخصية الجماعية وانه لا يمكن ان تكون تنمية شاملة دون ان

تكون تنمية ادبية وهذه التنمية الادبية تفرض علينا ان نخرج بالادب من طور تلقائي الى طور علمي جامعي ينظر فيه الى القضايا حسب طرق جديدة . فنبني ثقافتنا على صرح عصري يتماشى مع مالنا من رصيد ورثناه ومع مالنا ايضا من طاقات خلاقة يجب تفجيرها . واى مكان يمكن ان تفجر فيه الطاقات الخلاقة سوى المكان الجامعي الذى حاولنا تكوينه في اطار قسم الدراسات الادبية والجمالية لنوفر للجامعيين اطارا لائقا وفرصا متعددة . واعتقد ان الزملاء استجابوا الى هذه الدعوة وكونوا لنا في ظرف سنوات قليلة رصيدا يمكن لنا ان نفتخر به واليوم نجتمع لنناقش هذا الرصيد لنخرج به الى العمومي ونتقدم به الى الجمهور حتى يكون حجرة متواضعة في بناء الثقافة العربية . وختاما اشكركم لتلبيتكم دعوتنا واشكر كافة الزملاء الذين بذلوا هذا المجهود خدمة لهذه النهضة التي ندعو اليها .

والسلام عليكم

عبد الوهاب بوحديبة
مدير مركز الدراسات والابحاث
الاقتصادية والاجتماعية

تقديم الندوة

هذه الندوة المعقودة لمعالجة قضايا الادب العربى هى ثمرة من ثمرات طموح أعضاء قسم الدراسات الأدبية والجمالية منذ تأسيسه .

فقد راودت الفكرة الرئيس الاول للقسم الاستاذ المنجى الشملى ، ثم عمل بعد ذلك الزميل توفيق بكار على البدء فى الاعداد لها وتحضيرها . واتمت هيئة القسم الحالية هذه السنة ضبط البرنامج واتمام الاجراءات .
اما الدافع الذى جعلنا نسعى الى عقد مثل هذه الندوة فهو ، كما يتجلى من البحوث المقدمة ضمن البرنامج ، تحديد مكانة الادب العربى انتاجا وتقييما من التيارات النقدية المعاصرة ، واعطائه بالتالى المنزلة التى يستحقها فى برامج التدريس والبحث .

وقد عمل قسم الدراسات الادبية فى السنة الفارطة على تحقيق جزء من هذا الطموح ، تمثل فى عقد ندوة داخلية فى مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية ، خصص قسمها الاول لشرح وتبسيط النظريات النقدية الحديثة ، وخصص الثانى لمحاولة تطبيق هذه النظريات على نماذج من النصوص العربية المختارة .

وكانت غايتنا من وراء ذلك هى معرفة مدى ملائمة المدارس النقدية المستحدثة ، وتحليلاتها واستنتاجاتها ، لماهية الادب العربى ، ووسائله ومستوياته الفنية والجمالية المختلفة .

وقد أثارت هذه الندوة الاولى مناقشات وردود فعل دلت على اهتمام الجميع ، من اساتذة وبحاثين وطلبة ، بمثل هذه القضايا الجوهرية المطروقة . وحاول ، كل حسب اختصاصه ومنهاجه ، ان يدلى بالملاحظات والاقتراحات التى رآها ضرورية فى عملية الشرح والاختيار .

وأبرزت الآراء فى اتجاهها العام رغبة اكيدة فى بحث هذه القضايا على مستوى اشمل وأعم ، وبطريقة موضوعية كفيلـه بتحقيق الامـل فى بعث سنة نقديـة تونسية جديرة بأدبنا الثـرى ومستجيبـة لذاتيتنا الثقافيـة المتميـزة .

وقد راعينا عند وضعنا لبرنامج هذه السنة ان نعطى للقديم من النظريات نفس الاهمية التى نعطيها للنظريات المستحدثة . وعلى ضوء التحليلات التى ستقدم ، لهذه ولتلك ، وعلى ضوء النمـاذج التى ستشرح ، فاننا نـأمل ان تتضح أمامنا معالم الطريق ، وان نجد من انفسنا ، وباعانة زملائنا فى الاقسام والمراكز الاخرى ، المنظر الذى يكفينا مؤونة الاجترار ، ويريحنا من عمليـات الاقتباس والتبنى .

الكتابة الادبية فى عصرنا قد تطورت بحكم الاطلاع والتبادل والتلاقح ، وبحكم ارتقاء الانواع . واخذ الادباء فى عالمنا العربى يشقون طريق التجديد ، يستهويهم الابداع والتغيير ، وتدفعهم مواكبة الآداب العالمية الى استعمال وسائل فنية ، وأشكال وادوات دخيلة ، تعودنا مثلها فى ادبنا من قبل .

فهل يمكننا ، والحـال هذه ، ان تظل نظرتنا النقديـة ، وطريقتنا فى الشرح والتعليق ، تقليدية تراثية ؟

الانواع تبدلت ، والفنون تطورت . الادب الجميل لم يعد منحصرا فى القطعة من السهل الممتنع ، ولا فى البيت الرائع من القصيد .

الكلمة الحق لم تعد قصرا على الخطب الرنانـة والامثـال السائـرة . البيان الرائع لا يتوقف فقط على جوامع الكلم ومعجزات التنزيـل .

الادب اليـوم ليس وحيـا مقدسا ولا الهامـا . الادب اليـوم لم يعـد قصرا على الامراء ولا وقفا على الخاصة .

الادب فى هذا العصر اصبح بضاعة استهـلاك يوميـة . الادب اصبح صناعة ، واصبح كبار الكتاب اليوم من المحترفين ، كل فى النوع الذى اختص به وتفنن فيـه .

فلا مندوحة اذن من ان نعيد النظر فى عقائدنا الادبية ، وان نغير بالتالى مفاهيمنا النقدية المتوارثة .

ان من ينظر الى نص من النصوص المستحدثة بعقلية تراثية ، لن تصل به هذه النظرة الا الى الرفض ، رفض النص ورفض صاحبه بالتبعية . والرفض

في هذا المجال خوف وعجز : خوف من مجابهة الواقع الادبى ، وعجز عن التفاعل معه ومع متطلبات التعبير المتجددة فى هذا العصر .

ولذا ترانا نحاول بعقد مثل هذه الندوات ، وعن طريق البحوث والدراسات التى نبرمجها كل سنة ، ان نصل الى تطوير المفهوم النقدى فى بلادنا .

وقد حددنا للوصول الى هذه الغاية المراحل التالية :

- ١) اعادة تقييم النظريات النقدية عند العرب القدامى للاستفادة مما يصلح لنا منها الآن .
- ٢) شرح وتبسيط النظريات الاجنبية فى هذا المجال ، مع ضبط المصطلحات المستعملة وتعريبها . وقد بدأ القسم فى وضع معجم لها.
- ٣) استغلال تجارب الآخرين على اختلاف مناهجهم وجنسياتهم فى عمليات التحليل والتنظير .
- ٤) تركيز البحوث النقدية على الاشكال الادبية ، وابراز الاختلافات الطارئة على تطور الفنون ، وتجدد مضامينها وادواتها البيانية .
- ٥) اعطاء نماذج متعددة من التحليل النوعى المنهجى للآثار الادبية ، قديمها وحديثها ، قصد فسح المجال الاختيارى للزملاء .
- ٦) العمل على نشر هذه النماذج لكى يستفيد منها كل دارس او مطالع .
- ٧) الدعوة الى تنسيق الجهود بين الاقسام ومراكز البحث ، قصد توحيد المصطلحات والمناهج ، وقصد تبادل الخبرات والتشارك فى الدراسات .

ونرجو ، فى النهاية ، ان تكون هذه الندوة بادرة لتركيز سنة التلاقى بيننا وبين المهتمين بشؤون الادب شرقا وغربا ، وان تجد لدى المسؤولين فى مختلف الاقطار اهتماما يزيد هذا التلاقى زكاء ونماء .

والسلام .

رئيس قسم الدراسات الادبية

عمر ابن سالم

قضايا الأدب

وضرورة انتاجه

أنطون مقدسي

الادب رصيد لا حاجة ، فائض لا كفاف ، حرية لا ضرورة ، وفى لغة أرسطو صورة لا هيولى وفعل لا قوة أو تلقى .

ونحن ، اليوم ، شعب يستيقظ ـ منذ قرن ونصف ما يزال يستيقظ ـ ويجد ذاته خلو اليدين ، أعزل فى معركة هى معركة الوجود واللاوجود . حتى لكأننا اضعنا صورتنا ، تارة نريد اعادتها وطورا استبدالها بغيرها . لا تقل لنا تراث ضخم فقد علقناه ، منذ زمن طويل علقناه ، فرغناه من كل محتوى وجمدناه . ورحنا نتغنى به ونتباكى عليه . واليوم ، مع الاجيال الجديدة لدفنه بدون دموع . لا لاننا تعلمنا لغات اجنبية ورحنا نتبنى منظوراتها ، او جهلناها وأخذنا نقلد الموروث ـ الفريقان سيان ـ بل لاننا بددنا ما نملك ولم نملك ما ليس لنا . ادركنا المنعطف التاريخى ، منعطف الحداثة ونحن فى نقطة الصفر ، فلا نحن ما كنا عليه ، ولا صرنا الى ما يجب ان نكون اليه .

زمـــن الشـــح

فالسؤال الذى يطرحه اليوم كل كاتب وكل من يتتبع نمو الفعالية الادبية هو التالى : هل بدأنا بتكوين رصيد جديد يساير تطورنا الاجتماعى والسياسى والاقتصادى ـ ايا كان ـ ويسعفه اذ يقول ؟ هل بدأنا بانشاء صورة جديدة للانسان العربى تستعيد القديمة وتربطنا بها ـ بتاريخنا ـ فتجعل من الماضى مستقبلا ؟ وهذا هو المطلوب لانسخ هذا او محاكاة ذاك ؟

بمعنى ما نعم ، فقد حقق الادب العربى منذ حوالى الثلاثينيات تقدما ملموسا يجب الا نتجاهله وكون تراثا لا يستهان به . وسأعود على هذا الجانب من الموضوع عندما القى نظرة سريعة على ادبنا الجديد فى بداياته الواعدة . ومن جهة اخرى : كلا ، اذ الكاتب ، بالمعنى الاعم للكلمة ، ما يزال فى

موقع الاحراج ، بالنسبة للجماعة التى لم تتعرف بعد اليه فتمنحه وجودا يمكنه من ممارسة فعاليته ، وايضا بالنسبة للسياسى الذى ما يزال حذرا منه اليوم كما فى الماضى القريب والبعيد ، وربما اليوم اكثر من الماضى ، بحيث

ان فعل الانتاج الادبى لا يجد له مرتكزا فى اى من مجالات الوجود العربى .

ان مشكلة العربى ، وكما صاغها هو ، هى تبنى الحداثة ، ويقصدون بالكلمة الآلة وعلى وجه الدقة التصنيع او ادخال الحضارة التكنولوجية على جماعة ما يزال شطر كبير من افرادها فى مرحلة البداوة وما تزال مسيطرة على الكل العلائق العشائرية بأشكال مختلفة كالانتماءات الاسروية والطائفية والشخصية .

فهـو مطلب حـق لا مـراء فيـه ،

اذ انه يحقق للجماعة التقدم الذى ينقلها يوما الى مصاف الامم المصنعة ، والتنمية التى تضمن للانسان ، فردا وشعبا ، الغذاء والمأوى والدفء ... فالحد الادنى اللائق بكرامته .

مطلـب حــق ،

فالاعتمادات ترصد جلها للمشاريع الصناعية والزراعية وللخدمات ، لتأهيل العمال والفلاحين لشق الطرقات وبناء المساكن وتعمير مدن افقرها الاستعمار ومر بها ، فى حين يؤجل امر الاهتمام بوزارة كوزارة الثقافة مثلا – وحيث وجدت – الى اجل غير مسمى . والجامعات يعنى فيها بالكليات المدعوة خطأ عملية كالهندسة ومعاهد الكيمياء والرياضيات والطب وغيرها . فى حين يحشر الطلاب فى الكليات المدعوة ايضا خطأ نظرية كالآداب والعلوم الانسانية والتربية وغيرها . يحشرون باعداد هائلة فلا ينظر بأمرهم الا حين انتسابهم وحين تخرجهم .

مطلـب حـق ،

اذ أقره وسلم به بدون قيد او شرط قادة الرأى العام ، المثقفون قبل السياسيين ، والادباء قبل الاقتصاديين والمدرسون قبل الرأى العام الذى كونـه .

وبعد فان خيار الامم الفقيرة وحيد الحد ، وعليها ان تختار سياسة الرغيف وهمومه .

زمـن الحاجـات ... زمـن الشـح ..

كان لي صديق ترجم لثلاثين سنة خلت رواية معروفة لكاتب معروف ، واذ باع الكتاب للناشر بخمس وتسعين من الفضة السورية ، أتانا الى المقهى في اليوم التالي ووجهه يطفح حبورا ليعلن بصوت جهوري : في جيبي الان مائة وخمس وثلاثون صحن حمص (على اعتبار ان الصحن بثلاثة ارباع الليرة) يرصع زيت الزيتون كلا منها بنوره وعليها البهارات تستثير شهيتك ، والى جانب الصحن رغيف وقطعة بصل .

قالـوا : حيـاك اللـه .

وكان الرجل اديبا له ماله من موهبة .

واذا كان متماسكا مع ذاته ، اصبح بعد ان بدل مهنته مرارا ، تاجرا مكنته تجارته من ان يربى اولاده . وتوفى وهو على رأس عمله وشيـع بالاحتـرام والاجـلال .

ولا عجب أ فالجماعة العربية تنكر الاديب وتتنكر له حتى يتوارى . وعندها تتغنى بنضاله ــ نضالها ــ المفقود وبأمجاده ــ امجادها ــ المضاعة .

ذلكم هو الزمن الفقير : اذ ينكفيء الفرد على حاجاته .

وتلك هي علامته : اذ تفقد القيمة . فيصبح بالامكان ــ ومن الضرورى ــ تقدير الموجودات (بما فيها الانسان وأدبه) كما تقـدر السلـع فى السـوق التجارية ، اى بأثمانها . فالانسان عوزه ، وفعله هو المردود يسد الفراغات فيجب ان يتعادل الطرفان ــ باى ثمن كان يجب ان يتعادلا ــ كي تستقيـم المعادلة ، وان يحسب فى كل عملية ــ قل فى كل صفقة ــ الربح والخسارة كي نصل الى التوازن .

والزمن الفقير خسيس يضن على الاديب بقوته . اذ السماء توصـد منافذها فلا تمطر ، والاشجار يجف نسغها فلا تثمر ، والشمس تحجب نورها فالظلمة في كل مكان . والجوع يقرع على الابواب ، جـوع الجسـد للاكـل ولحرارة الجسد الآخر . فكل انسان يسعى الى رزقه . ولم لا يكون الادب نمطا من انماط الحصول على الرزق ؟ وفي الزمن الخسيس يستحيل الخلق وابداع الاخلاق مجموعة مواضعات ، العرف يقرها ويقررها ويسهر على الا تحيد عنها قيد انملة . فالفرح ــ فرح الخلق ــ لذة ، والادب انتاج يغلب عليه الوجه السلعي ، وكل سلعة للاستهلاك ، وكل استهلاك آني ايا كانت مدته .

والزمن الفقير آنى لا فائض فيه عن ذاته ، فهو بدون مستقبل او كأن مستقبله ـ وهذا هو الواقع ـ قد رد الى الآن : آن الانتاج والاستهلاك يخضع، فى احسن الحالات للتخطيط والتنهيج الرياضيين لا لحرية الابداع التى تشق امام الاديب الافق الاوسع والمدى الابعد ، فالحرية مرهونة تقيدها الحتميات الاجتماعية ، والرؤيا محدودة النظر قصيرة النفس او قل : مخنوقة . والادب فى الفسحة الاضيق والموقع الاعسر ،

... الموقـع الضحـل

تلـك مرحلتنـا التاريخيـة :

اذ الخيار فى الجماعات الفقيرة ، خطى الاتجاه . وقد اختارت كلها الرغيف ، سياسة وهما وعليها ان تنظم ذاتها بحيث يحصل كل فرد مـــن افرادها ، منه ، على الحد الادنى مما هو حقه .

كثيرون من الادباء ضحوا ويضحون كى يكون ثمة أدب وهـؤلاء امـل المستقبل ،

وغيرهم كثيرون جعلوا من الادب تجارة . ولا لوم عليهم ، اذ على المرء فى الزمن الخسيس أن يستمر فى البقاء .

والواقع ـ واقع الانسان ـ مزيج من الاثنين : من كرم النفس وشحها ، مزيج تختلف نسبه ويبقى هو هو .

ولولا معركة خاضها الشعب البارحة ، فى كل اقطار العروبة وامصارها ليتحرر من استعمار لئيم ، ويخوضها اليوم ليرسخ هذا الاستقلال ويضمن حبزه ،

لولا الثورة الفلسطينية التى بلورت الثورات العربية وجمعتها حولها ، ورسمت لها الهدف ، ووضعت العرب اجمع بعد نكسة حزيران وحرب تشرين التحريرية امام الخيار الاكبر (وجود او لا وجود) ،

لولا المعركة الثالثة التى نخوضها اليوم بعد فتنة لبنان ، اقصد حركة تنظيم كل قطر لذاته تنظيما يمكنه من ان يحقق وحدته الذاتية تمهيدا للوحدة الكبرى .

لولا هذه المعارك الجذرية التى جددت وتجدد الشعر العربى وتمهد لنشوء رواية وقصة عربيتين ، وفجرت ادب العودة وادخلت على وجودنا المتخلف ايقاع العصر وحساسيته وفتحت وتفتح امامنا الفسحة الاوسع ، وامكان الرؤيا الاشمل .

لـولاهـا ،

لكان ادبنا ـ ووجودنا ـ ميئوسا منهما .

بقـى ان تعـود الثقـة الـى الاديب ،

بقى ان تتغير نظرة الجماعة الى الادب ، هذه النظرة التى ما تزال اليوم على ما كانت عليه لثلاثين سنة خلت عندما كان يترجم صديقى المرحوم ،

بقيت المعركة الاصعب ، والاشق والاطول ، وعلينا أن نخوضها بالوسائل الممكنة والمتنعة ، كى يكون ثمة أدب .

بالخبـز وحـده يحيا الانسان

ان الجماعة العربية ، نظرا وعملا ، لدى سياسييها ومثقفيها ، فى شعورها ولا شعورها ، كانت ، منذ ان ابتليت بالتخلف وما تزال ، وستبقى الى ان يفتح الله عليها ،

أجل كانت وما تزال وستبقى لزمن طويل على ما يبدو ، تصنف أفرادها وترتبهم تبعا لموقع كل منهم من عملية الانتاج ، وعلى الضبط تبعا للوجاهة وللمردود . والوجاهة نمط غير مباشر من انماط المردود .

فالراعـى ينتـج لبنـا ولحمـا ،

والفلاح ، قمحا وشعيرا وفواكه وخضارا وأرزا ، والارض بترولا ومعادن وفلزات شتى .

والعامل ، سكرا واسمنتا وحديدا وثيابا صوفية وقطنية وسلعا اخرى ، وعما قريب ، ان شاء الله ، مـولدات للطاقـة واجهـزة الكتـرونيـة ودمى اتوماتية ، والبحار ، ملحا واسماكا واغذية متنوعة ،

والمهندس يعمر المدن ويبنى سدودا ومساكن ويعبد الطرق ،

والطبيب ينتج المرض والصحة ويداوى قلبا لا دواء له

والاقتصادى يحسب المردود ويخطط للمزيد منه ،

والتاجر ينتج على طريقته ، فهو يقرب البعيد من السلع ويبعد القريب منها . واذا ضارب وتلاعب بالاسعار ، كما يلعب الله تعالى بالاعمار ، فذنبه مغفور اذ انه يوفر لك وبأيسر السبل ما أنت بحاجة اليه .

والسياسى ينتج الحرب والسلم ، ويمكن يوما ان ينتج الوحدة ، الوحدة المنشودة ، دوما منشودة ، دوما مفقودة ، كما انتج التجزئة ، وينتج ايضا الاشتراكية واللا اشتراكية . ويقيم الحد بين القطاع العام والقطاع الخاص . ويتحدث باسم الشعب (يا شعب ، كم تحدثوا باسمك !) وله شؤون اخرى ـ وحده يعرفها ـ هى اخطر الشؤون .

كل هؤلاء ينتجون وانتاجهم يلبى حاجة وحاجات فهو ضرورى . فما الذى ينتجه الاديب ؟ رواية ، قصة ، ملحمة ، مسرحية ... واذا شئت طرفة ، فكاهة ، خبرا يضحك ويبكى ... انه يقول هموم الناس ، هو اجسهم ، مآسيهم، افراحهم واحزانهم ، هذه اكثر من تلك ، وايضا آلامهم ، توقعاتهم ... يقول ثم يمضى فى سبيله ، اذ علام هذا فى الوقت الحرج وفى زمن الشح ؟ اذ الجماعة تقول له بصمتها وبكلامها وبكل وسائل التعبير المرهفة والجارحة : كل هذا يمكن تأجيله لزمن اكثر وفرة .

وفى الزمن الفقير يجب ان يكون المرء نافعا ، لا بل يجب ان يكون نفعه ملموسا . والاديب ليس من هذا فى شىء .

كل الذين ذكرت لهم وظائف يؤدونها ، وقد يؤدونها يوما بأمانة مطلقة ، على أية حال هى وظائف شرع لها القانون ونظم فعاليتها ، والعرف اقرها والعادة رسختها .

والمنظر او الايديولوجى وجدنا له بيننا مكانا ما .

وكذلك المغنى والمغنية ، الراقص والراقصة ... والمهرج .اما الاديب فلا نعرف له مكانا ، ولهذا حشرناه فى وظائف اخرى ، فهو معلم او بيروقراطى من كل الانواع ، ومذيع ... وقد يكون محاسبا ، ولم لا ، فالمحاسبة وظيفة هامة . وفى احسن الحالات نجعل منه مدرسا فى ثانوية او استاذا بكرسى او بدون كرسى فى الجامعة ، او صحفيا . اما وظيفته فيجب ان يقوم بها تبرعا، خارج اوقات الدوام الرسمى الذى حدد ساعاته التشريع بدقة رياضية .

انــه غيــر موجــود .

اذ فى الزمن الفقير ، بالخبز وحده يحيا الانسان ،

... وبالبفتيـك ايضـا

... بالتكنولوجيا ايضا وأيضا .

اما بالادب فلا ، لا ، الف مرة لا ، ولا ولا ،

ولا بالفكر والخيال والشعر ...

بل بالخبز وحده يحيا الانسان .

... وعلقنـــا الادب

ما من عربى يتحدث اليك ، بمفرده ومن وجهة نظره الذاتية عن الادب الا ويشيد بقيمته ودوره العظيم فى تربية الامم والشعوب . بمفرده ؟ نعم ... اما فى الجماعة ــ والجماعة هى حيث الفعل والانفعال ــ اما فى الموقع الاجتماعى والمنصب المسؤول ، فيجد ذاته ، رغم النوايا الطيبة وارادة التبديل التى لا شك فيها مغلول اليدين لحد كبير ولحد كبير عاجزا عن القيام باجراء ينهض بالادب . اذ مغلول ــ وهذا ما يجب تكراره بلا ملل ــ لم تحد حتى الآن قيد انملة عن اعتقادها بأن الخبز وحده اساسى ، وان الادب ترف .

... وهــو حقـا تـرف .

وتلك مأساة الاديب انه ينشد الترف انه وجد ترفا فى عالم العوز والعوز والترف ضدان . والضدان لا يجتمعان كما يعلمنا معلم المنطق ، اقصد ارسطو .

والعــوز حقــود .

الا ان الحس السليم والعامى والواقع والسياسة الواقعية بجانبه . اذ الادب كمالى ، والكمالى اكمالى ونحن بحاجة الى الاساسى .

فاذ يقول السياسى ، اذ يقول اهل الرأى : القوم هناك يهبطون على سطح القمر ، وعما قريب ، ان شاء الله ، على سطح المريخ والكواكب الاخرى، وايضا ربما من يدرى ، على سطح خط من خطوط المجرة ، وهنا ما نزال نكافح امية ، نسبها يندى لها الجبين خجلا ، اذ يقولون هذا ، أقول : واقع مر ــ لا أمر ــ وحقيقة لا مراء فيها . والحقيقة تصفع .

تلـك معجـزة التقنيـة .

والاعجاز الآخر ـ معجزتنا ، نقص كل معجزة ـ اننا نعلن عن عزمنا الاكيد والصادق ـ صادق ، أجل الا انه غير مؤكد ـ نعلن عن مكافحة الامية ، ونرصد لهذا الغرض الاعتمادات الطائلة ، ونصرفها كلها والامية تتكاثر تكاثر الجراثيم زرعت في حقل ملائم .

والامية آية التخلف ،

والتقنية آية الحداثة .

والتفاوت بينهما يديننا كلنا ، مثقفين وسياسيين ، اقتصاديين وأدباء ... يديننا جماعة وافرادا .

وعندها يطرح السؤال : اذا لم نكن قد تمكنا من تعلم تقنية هي من ابسط التقنيات ومن ايسرها منالا فكيف نواجه ، شعبا وهيئة سياسية (اذ لدينا من الاخصائيين فى التربية وشؤون الامية عدد لا يستهان به) التحدى الكبير ، تحدى الحداثة .

قالوا : عندنا من الادب وهواته والمتفقهين به ما يفيض عن حاجتنا ، حتى لكأن الادب يقاس بحجمه وكمه ، وليس بالابداع المستمر للوجود ، حركة ومعانى وجمالا .

قالوا هذا ، قلنا : فليكن .

قالوا : اذا فلنعلق الادب .

قلنا : علقناه ، منذ زمن طويل علقناه ،

... وصلبناه .

... وبقينا فى المجال الآخر على ما كنا عليه .

قالوا : لغتنا لغة عواطف واخيلة (حتى لكأن الادب تذويق كلام) ويجب ان نبرهن على انها قادرة على استيعاب العلوم العصرية والتكنولوجيا بنحت او اشتقاق الكلمات العربية الموازية لما يقابلها فى اللغات الاجنبية الاكثر تطورا .

ـ او تكون المسألة مسألة لغة ام مسألة انسان ومستواه وفكره ، مستقبله وموقعه من العالم ومن مرحلة تاريخية معينة ؟

... وكانت مشكلة التعريب ، كما صاغها العدد الاكبر من قادة الرأى العام الثقافى . وطلبنا من المجامع العلمية ــ يقصدون اللغوية ــ منذ ايام المرحوم محمد كرد على وغيره من كبار المجمعيين ، ان يضعوا لنا المصطلحات المناسبة . وتتكاثر هذه المجامع ، ثم تتكون هيئات متخصصة فى التعريب ، وتعقد لقاءات لهذا الغرض وندوات ، وتدبج المقالات وتلقى المحاضرات .

... ويصبح المصطلح هوس الجميع ، حتى كدنا نعتقد بأنه نقطة البدء فى الانتقال من التخلف الى الحداثة .

والواقع ان هذه الهيئات ادت ــ جلها ان لم يكن كلها ــ مهمتها بأمانة . فمركز التعريب وضع مفاهيم ودراسات اغنت لغتنا ويسرت ، هى ومؤسسات الترجمة العديدة ، امر تدريس العلوم الطبيعية ــ واحيانا الانسانية ــ بلغة الامة . الا انها بقيت عند هذا الحد .

اذ فاتنا ان الآلة ــ حتى ولو كانت فى حيازتك ــ تبقى ملك الذى يخترعها واليه ترتد ،

اذ نسينا ان اللغة ليست اصطلاحا بل هى كالانسان الذى ينطق بها ، واقع كلى ينمو كلا ويتردى كلا ، وفى هذا الافق تصبح المسألة مسألة لغة .

قديما ، يوم التعريب الاول ، واجه اجدادنا الصعوبة ــ اياها ــ وفى غضون قرن ونيف ابتدعوا رصيدا ، لا من المصطلحات وحسب ، بل من الوان الاداء جددت لغتنا كليا ومكنتهم بعد ذلك من وضع علم وفلسفة عربيتين ما نزال حتى الآن مقصرين عنهما . ولم يعلقوا ، يومها ، الادب بل طلبوا المزيد منه . وكان لهم هذا وذاك ، الادب والعلم . اما نحن ــ ورثتهم ــ فخسرنا الادب ولم يتوفر لنا بعد ثلاثة ارباع القرن تقريبا من الجهد المشكور ، حتى ولا بداية علم عربى ، اذ ما نزال ، وضمن حدود التأليف المدرسى ، عالة على الاجنبى نلخصه ، نقتبس منه واحيانا نشوهه .

واذ ميز اجدادنا بين الاصيل والدخيل فى المفردات ، بين العربى والاعجمى فى الاعراب والبيان ، دللوا على ان الاصطلاح ، وان كان ضروريا ، ليس اللغة ، وهو غريب عنها .

اذ هذه هى قدرة الانسان على الاحاطة بعالمه ونقله الى مستوى التعبير فالبيان ، اذ هى كالانسان ، توجد معه ، تولد بولادته ، تولد بكل ابعادها ووظائفها ، ومنها الادب والتقنية كما يولد عقلا وغرائز وخيالا وغيرها ،

اذ هى وجود ، وجود الانسان فى العالم ، نمط من انماط الوجود ،

ويقولون فى جملة ما يقولون : التقنية هى التصنيع والتصنيع هو الذى يمكن البلاد الفقيرة من زيادة دخلها الاجمالى ، وبالتالى من رفع مستوى حياة افرادها ، ومن توفير الخدمات الطبية وغيرها لهم .

ولكن ما السبيل الى التقنية ؟

ما هى طريقنا الى الحضارة التكنولوجية ؟

اهى مسألة اقوال ... وتعويذات ؟

أم مسالة تخطيط ونظر بعيد الافق يرى الطاقات الانسانية ، لا فى واقعها المباشر ، بل فى آتيها حيث الامكان يستحيل وجودا ؟

اذ نحن ايضا فى هذا الوطن العزيز ، ننتج التقنيين بعدد لا يستهان به ، منهم المهندس والطبيب .. والعالم وغيرهم . الا انهم الا انهم يهربون ، نتركهم يهربون – يا لهجرة الادمغة ! – يهربون لاننا لم نجد لهم مكانا بيننا ، وهم ، رغم الاختصاص ، متخلفون . ومن آيات التخلف ، ان المرء فيه اخصائيا كان ام غير اخصائى بحاجة الى من يدله على مكانه ، ويدبر امره رغم العلم الغزير .

وتصح فينا ، عندئذ ، كلمة الناصرى : « ومن له يعطى ويزاد ، ومن ليس له يؤخذ منه ما يظن انه له » .

وتلك مشكلة الخبير شبيهة بمشكلة رأس المال . جبان يتملكه الذعر عند اول صدمة فيذهب الى حيث المرتع الخصب ،

... الى حيث لا يرجعون .

وآية التخلف الكبرى – نقض كل آية – انه قصير النظر ، محدود الرؤية ، معدوم الافق والرؤيا واحيانا مكفوف .

فتصورات الفقراء فقيرة ،

وسياستهم احادية الخط ،

وكل ذلك باسم الواقع ، حتى لكأن هذا هو الوقائعية ، وليس كلية الانسان ، الانسان فى التاريخ ، الانسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، يسير فى التاريخ كلا ، وفى التاريخ يرتفع او يسقط بكل وجوده .

وجدت شعوب كثيرة بدون فلسفات . وعاشت شعوب كثيرة على تقنيات بدائية وعلوم اكثر بدائية . الا اننا لا نعرف شعبا بدون فن او ادب يقول مشاكله ، يرسم له صورته ، يكشف له عن دلالة وجوده . (1)

ويرتفع به عن مستوى الحيوان ،

ويهيب بـه الى المغامـرة ،

والحرية مغامرة الانسان .

ذنب الادب انه غير واقعى ، ولو غضب الواقعيون ، اذ فى ثنايا كل ادب ، بعض من سريالية .

وقد علمنا المعلم الثانى ان الواقع هو الكل وان الجزء تجريد (2) .

وذنب الاديب انه يرى ويزعج الذين لا يرون .

ولهـذا علقنـاه .

المنعطف الحاسم

ومع ذلك فهذا الانسان المعزول ، المنبوذ ، أسقطوا وظيفته وحشروه فى شتى الوظائف ، قد نقل ــ شرع فى نقل ــ ادبنا وشعرنا ــ الشعر بالدرجة الاولى ــ من مرحلة الى اخرى ، أكاد اقول من البداوة الى الحداثة ، واقصد من الكلام الى الكتابة .

وذلكم هو المنعطف الحاسم .

---

(1) كشوف علماء ما قبل التاريخ ، وفجر التاريخ وعلماء الآثار ودعاة للتأمل من هذا القبيل . راجع على سبيل المثال دراسات لروا غوران التى اصبحت كلاسيكية ، وما كتب عن مـارى وسومر واوغاريت وغيرها من الحواضر القديمة .

(2) اشارة الى هجل بالنسبة الى ارسطو الذى أطلق عليه العرب اسم المعلـم الاول .

اقتبس ، قلد ، نسخ ، شوه ، مرة وفق ومرات اخفق . الا انه خطا الخطوة ، قفز القفزة التى لا عودة عنها وعليها .

والادباء عندنا ، كما هو معلوم ، مذاهب شتى واتجاهات لا تحصى . هذا ماركسى وذاك وجودى وغيره واقعى ورابع رمزى . منهم من يستلهم الرومانسية وغيره الكلاسيكية وثالث السريالية . بعضهم يؤثرون برشت على غيره فى المسرح ، والبعض الآخر بلزاك فى الرواية وكثيرون يقلدون الحداثة الفرنسية ـ بخاصة فى الشعر ـ مع انها لم تستكمل بعد شروط وجودها . والعدد الاكبر يمازج بين العديد من التيارات ويخبط خبط عشواء. ولا حاجة للاسهاب فى تعداد المقولات والنماذج ، (فان هى الا اسماء سميتموها انتم وآباؤكم ما انزل الله بها من سلطان) . اذ لا مقابل لها فى تراثنا ولا فى واقعنا الراهن ، فهى غائمة وستبقى كذلك .

وينسون ، وننسى هذه الحقيقة وهى ان الادب ـ قل فـن التعبيـر باطلاق المعنى ـ وان كان مسرحا لصراع الايديولوجيات كلها ، وان كان يمكن أن يوظف ـ وقد وظف وسوف يوظف ـ لحساب اليسار او اليمين ، وان كانت جذوره الاولى فى المجتمع وطبقاته حيث يتجسد ويحقق ذاته ، وينتشر، وان كانت جذوره الابعد فى الجسد واندفاعاته الشهوية ، فهو كالاقتصاد والسياسة وغيرها من الفعاليات ذات الكيان الذاتى ، تتفاعل مع بقية مكونات الوجود الانسانى وابعاده وتبقى مستقلة فى نظامها ونموها . فيجب اذن ان يتكون الادب فى وجوده ، وبعدها نرى مآله فى التاريخ والمجتمع والجسد ، او ما اذا كان حقق غرضه ام لا . وبتعبير آخر علينا ان نعتبر ادبا ما ـ وكذلك الاديب ـ من منظوره الخاص ـ قصده ـ ثم نقول ما اذا كان حقق غرضه الذاتى والاجتماعى ام لا ، ما اذا كان يستجيب لوضع تاريخى وانسانى ، ويجيب عن مشكلاته ام لا . اذ الواقع ليس فى وقائعيته بل فى دلالاته المستقبلية .

والادباء عندنا ، الى ذلك ، على غرار وطننا الحبيب فى اقطاره وامصاره وبناه الاجتماعية صغيرها وكبيرها ، وحدات مونادية شبيهة لحد بعيـد بمونادات لايبنتز لا نوافذ لكل منها ، منها يطل على الاخر . فكل اديب قائم بذاته ، لا ند له يكاد يكون كلية الاداب العربى فى زمانه ، وان تواضع جعل بعضهم يسيرون فى ركابه ورمى البعض الآخر فى الظلمات البرانية . وقد يؤلف بعضهم (شلة) على حد تعبيرهم لمصلحة ما . فاذا زالت هذه انفرط العقد وتفرق الاحباب . ويكاد يكون من الطبيعى ، فى مثل هذا الوضع

ان يتشاتموا ويتنابذوا وان يلصق بعضهم بالبعض الآخر اشنع التهم ، ومن الطبيعي ايضا ان تسقط قضيتهم ، اذ انهم ، ان لم يتحدوا في مواجهة الجماعة فسيبقون هامشيين الى ما شاء الله .

وذلك ايضا شأن السياسيين والاقتصاديين وغيرهم .

فالتجزئة والانطواء على الذات من آيات التخلف ومن معجزاته ، نقض كل آية وكل معجزة .

كذا نحن العرب منذ اقدم العصور والى ان نغير ما بانفسنا فيفتح الله علينا : يحاصرنا العدو فنتحد ونربح الحرب التحريرية . ويزول الخطر ـ آنيا ـ فنعود ، كل منا ، فرادى وجماعات ، الى نزواته واهدافه . فاليسار مؤقت واليمين مؤقت . والاحزاب والشيع الى اجل . والاجل قريب .

ويتكون رغم هذا الوضع الذي يكاد يكون احراجيا ، ادب عربي غير الاول، غيره الى حد يحاذي القطيعة معه ، والمغايرة في مطلع كل تجديد .

فالرواية التي هي نوع مستحدث ثبتت وجودها بعد زهاء نصف قرن من التردد ، اذ انتقلت من التبشير الاخلاقي او الايديولوجي الى رصد الحياة المعاصرة وتقطيعها تبعا لمفاصلها والكشف عن ثغراتها واعطائها دلالة انسانية (3) .

وكذلك القصة القصيرة ـ القصيرة جدا ـ التي تحتل اليوم مكان الصدارة لدى كتابنا لايجازها وسرعة انجازها على ما يبدو ، فقد استقلت عما يقابلها عند الامم الاخرى وكونت لذاتها لسانا خاصا ورموزا مبتكرة وطدت اصالتها (4) .

وفن السرد الحديث ، وان كان يختلف عن القديم جذريا ، فقد يضاهيه احيانا في الايجاز .

أما المسرح فهو ، وان كان ما يزال عالة على الاجنبي ، فقد ربى جمهوره (وهذا شرط وجوده الاول) وانشأ مخرجيه وممثليه وصار له مؤلفون

---

(3) مثلا نجيب محفوظ وحنا مينه والمسعودي والطيب صالح وجبرا ابراهيم جبرا ، وجمال الغيطاني وضياء الشرقاوي وحليم بركات وغيرهم .

(4) مثلا زكريا تامر ويوسف ادريس والمرحوم جورج سالم وغيرهم وغيرهم بعدد كبير جدا .

مختصون به (5) . وفي السنوات العشر الاخيرة على وجه التقريب ، بدأ يأخذ طابعا عربيا خالصا . والمسرح بعد فن كلي يحتاج الى تنسيق فعالية عدد كبير من الفنانين المختصين ، فلا يستقيم الا اذا استقامت كافة عناصره.

ويأتي الشعر ، من حيث وعى المنعطف التاريخي ، في المقام الاول . وهو ، اذ يتحرر بنسبة ما ان يتحرر من العروض الخليلي – قل : من ايقاع الحياة القديمة – يبتدع لوجودنا ايقاعات مبتكرة واحاسيس مستجدة ، وكلاهما يخرجنا من قوقعة الماضي . والشعر الحديث (بمعنى الحداثة) وان كان يقطع بسرعة متزايدة صلته مع الموروث فهو يستند اليه ، اذ يجد فيه ، في صوره ومجازاته ، وفي ايقاعاته ايضا وكذلك في اخباره وفي التاريخ الذي رافقه ، مادة شعرية لا تنضب (6) .

وبعد فالمسألة ليست مسألة انواع ادبية ، فهذه ، وكما هو معلوم ، قد اختلط بعضها مع البعض الآخر في ادب الحداثة ، وقد يكون الزمان تخطاها ، وانما مسألة الانتقال من تاريخ الى تاريخ ، ومن عصر البعير والفرس الى عصر الطائرة والمركبات الفضائية . وهو انتقال طالما توقعناه وانتظرناه ، وطال الانتظار الى حد بدأ معه اليأس يتسرب الى النفوس .

والانسان ابن زمانه ، ولكل زمان عظمته وبؤسه وابطاله وطليعته .

والاديب طليعة .

وقد بدأ يربح معركته ، بدأ قبل غيره بكثير .

أهي معركة القديم والحديث كما بدت بوادرها قبيل الثلاثينات ؟ (7) لا اعتقد ، اذ لكل مرحلة قديمها يعز على المرء اسقاطه ، وجديدها علينا ان نتبناه . وانما هي معركة الانتقال من الكلام الى الكتابة ، او الانتقال من

---

(5) على سبيل المثال ايضا الطيب العلج ، الطيب الصديقي ، جلال الخوري ، الفريد فرج ، نجيب سرور ، سعد الله ونوس ، على سالم ، نعمان عاشور وغيرهم .

(6) على سبيل المثال ايضا : يوسف الخال ادونيس ، محمود درويش ، سعدى يوسف ، محمد الماغوط انسى الحاج وفائز خضور وغيرهم .

(7) تجد بعض وقائع هذه المعركة في كتاب **حديث الاربعاء** لطه حسين وكذلك بالنسبة للوجه الحديث للمعركة ، في كتاب جاك بيرك ، **السن عربية في الزمن الراهن** ، نشر غاليمار بباريس ص 266 وما يلي .

المسموع الى المرئى ، من المحفوظ عن ظهر قلب يتلى الى المسجل فى الكتاب يقرأ ، او اذا شئت من المنقول الى المعقول .

والكتابة هى ، فى جانب من جوانبها ، العلائق الموضوعية عوضا عن العلائق الشخصية ،

وعالم الانسان على مسؤولية الانسان

مـن الكـلام الـى الكتابـة

ولم تكـن المعركـة سهلـة

اذ لسـان العـرب كـلام ،

والكـلام عنوان اصالتهم والدليـل اليهـا .

يتلى فيصغون ويخشعون ويصلون .

ينشد فيطربون ، ويحيون ، يحيون الوجود وكلى الوجود آيته الجمال والكلم الجميل ،

ويلقى وتتملكهم الحماسة فالى الجهاد يذهبون .

امة الفها الكلام ، فالكلام هو الفتح المبين .

ذلـك كـان الفجـر الاول ،

وبعـده ابتعـد الكـلام .

ليس الزمان والمكان هما اللذان باعدا بيننا وبينه . فالكلام دوما قريب بعيد : قريب لانه وجد من اجلك ومعك يسير . بعيد اذ هو ذكر . والذكر يتحدث من القديم الاقدم .

الذى باعد بيننا وبينه هو عجز الاحفاد عن تلقى ما كان الاجداد يسمعون .

... عجزنـا عـن الاصغـاء .

اهو التخلف وخور الهمم ؟ بمعنى ما نعم . الا ان الانسان دوما مقصر عن الكلام . وانما هو تبدل الزمان ودوافع الزمان وآفاقه وابعاده ومقاصده . ودخولنا فى حضارة نظامها نظام الحاجات ونحن معوزون .

وفسحة الحداثة صماء ، فيها يعملون ولا يتكلمون ، يعملون كما تعمل الآلة ، وينتجون ، ينتجون سلعا وسياسات وعلوما وايديولوجيات واشياء اخرى تباع وتشرى وبها يتاجرون . واذا احرجوا رجعوا الى الخبير ، عنده الخبر اليقين ، يقيم لهم الحد بين النافع والضار ، بين السوى والمرضى بين المنتج وغير المنتج ،

ويقول لهم الخطأ والصواب ،

اذ هـو المنتـج ومقيـاس الانتـاج ،

والناس يصنفون في مراتب ويقيمون كلا حسب درجة خبرته ، اقصد اختصاصه واجادة الاختصاص .

اذ الاخصائى يلبى الحاجات ،

وعنده بالخبز يحيا الانسان :

عظمة الحداثة ، توفر الخبز ـ تريد ان توفر الخبز ـ لكل الناس ،

وبؤسها ، اذ ليس بالخبز وحده يحيا الانسان ،

والكـلام ليـس حاجـة ،

ولا مـن عالـم الضرورات .

والخبير يضع نماذج اجرائية ملزمة ، وفيها يستحيل النظر عملا والقول شيئا ، والمجرد محسوسا والمادة الخام سلعة تقايض مع غيرها وتستهلك .

اما الكلام فلا يزيد ولا ينقص ، ينمو بفعل قوته الذاتية ويبقى هو كما هو ، فلا يعد ولا يحصى ولا يعرف بالمردود ولا يقاس بأى مقياس ولا آخر ولا يستعاض عنه بغيره .

فان هو الا من فضل ربك ورحمة للعالمين .

مجانا اعطى ، مجانا ينقل ، ويؤخذ مجانا بدون أستحقاق .

حرا تقبله ، حرا ترفضه ، فلا اكراه فيه ولا الزام .

والخبير ينطق بلغة الارقام والاحصـاء والمعـادلات والخطوط البيانية المتداخلة فلا يفهمه الا الاخصائى .

اما الكلام وقد نطق عندهم بلسان عربى مبين ، فلا تنطبق عليه سمة التجريد ولا التشخيص . وهو جملة آيات كل منها عالم قائم بذاته وتتلاقى فى الافق الابعد . ولآية تحيل ، ومن متناهى الواقع تنتقل بك الا لا متناهى الوجود . فبقلبك تعرف الى من تحيل ، الا ان عقلك يبقى عاجزا عن التحديد .

أجل كان لسان العرب كلاما صاغه الكلام .

فالشعر كلام ، وايضا الخطابة والحكم والخواطر وكذلك الخبر وكل ما ينقل .

والكلام يعاش فلا يصنف ولا يحلل بل يفهم مباشرة ،

... بالكـلام

ويحفـظ فـى الصـدور ،

ويتلى او يلقى بسلطان فحضوره هو العلم .

وهكذا يأخذه الاحفاد عن الاجداد ويعلمونه احفادهم فى سلسلة لم تنقطع حتى عندما اخذت الكتابة تحل محله .

فلم تكن ثمة مشكلة تواصل .

وعندما بدأ التدوين كان أكثره قد ضاع او شوهه الرواة . الا ان اكمله بقي على ما يبدو ، وبقيت فى كل الاحوال روحه تحيط بالعرب ، تهيمن عليهم وتعطى لوجودهم طابعه الفريد .

وذلك كان شأن الساميين بعامة .

وتراث هؤلاء الذى يرقى ، فيما يرون الى ابراهيم الخليل والى ما قبله بكثير فيما يثبت التاريخ ، هو الذى استعاده ورثتهم العرب وجعلوا منه دستور حياتهم .

والواقع ان الكلام كان من خصائص الحضارات الاولى ، لا لأن الكتابة لم تكن معروفة ، فهذه سابقة على الكلام او ملازمة له . وقد نقلت الينا مخلفات ما قبل التاريخ وثائق كثيرة محفورة على الحجر رسما وحرفا ورمزا ونحتا مكنتنا من تصور فنونهم ومعتقداتهم ونظمهم وتقنياتهم وما الى ذلك مما نطلق عليه اليوم اسم حضارة ، بل لان الانسان لم يكن بعد قد استقر مرة

ولكل مرة في المدينة وعرف الحياة المدنية بكل تعقيداتها ، واولوية الكتابة ملازمة لهذا وبخاصة للتنظيم المجتمعي (العلائق الموضوعية والانتماء للوحدة الاجتماعية ، فالمسؤولية امامها وامام القانون الصادر عنها) . ذلك ان الكتابة ، اذ تسجل وقائع الحياة الجماعية وواقعها ، بناها وأهدافها ، ما هي عليه وما يجب ان تصير اليه ، واذ تقيم الحد موضوعيا من حيث المبدأ بين الجائز والممنوع ، تقدم للانسان فردا وجماعة صورة عن وجوده هي منطلق للعمل ملزم . ومن المعلوم ان الحياة المدنية كانت في هذه الازمنة القديمة مؤقتة . فما ان يبدأ الانسان بتوطيد اركانها حتى يأتي الـ زو فيعيد الناس الى حياة الحل والترحال .

ويوم بدأت الكتابة نعم كان افلاطون اول من انتبه الى الفارق النوعي بينها وبين الكلام ولخص رأيه في حوار الفدرس (8) وكان قد الح اليه قبل ، وعاد عليه في الجمهورية وبخاصة في حواراته الاخيرة كالسفسطائي والثئيتتس وغيرهما (9) .

فالكلام استذكار والكتابة ذاكرة . وعلى الضبط كما جاء في النص : الكتابة تفقد الانسانالذاكرة لتستعيض عنها بما نسميه اليوم عودة الذكريات. والذاكرة في لغة افلاطون هي ما اسميه حضور الانسان لعالمه وللوجود . الا ان هذا الحضور عند افلاطون كلي في حين انه بالنسبة الينا ملازم لرؤية فهو قصدي (10)

وعن هذا ينتج الفرق الثاني وهو ان الكلام يقول الوجود او المطلق هو كما هو . اما الكتابة فاذ تصور الوجود على شطر منه تجعله نسبيا . والكلام ينطق بسلطان . والكتابة عمل مغفل . اذ للاول اب ووطن هما اللوغس وهذا ينتمي الى الخير فهو اصيل لا يتبدل . اما الثانية فهجينة لا نسب لها ولا هوية ، وبوسعك ان تتلاعب بها كما تشاء وان تنقلها من سياق الى آخر .

---

(8) حوار الفدرس 274 جـ 1 وما يلي . راجع دراسة جاك دريدا **صيدلانيات افلاطون** في كتاب **نثر البذار** نشر سوى بباريس . وقد استعنت بها دون ان أتقيد بنتائجها لانها وضعت من وجهة نظر فلسفة جاك دريدا .

(9) راجع هذين الحوارين وغيرهما من محاورات افلاطون الاخيرة في ترجمة الاب فؤاد جرجي بربارة عن اليونانية ونشر وزارة الثقافة بدمشق .

(10) هذا الفرق الاساسي ذكره دريدا الا أنه تمشيا مع فلسفته لم يعره ما يستحقه من اهمية مع انه واحد من مفاتيح فكر افلاطون ومنه تشتق بقية الفوارق .

الكلام عفوى طبيعى ، والكتابة تقنية او مركب صيدلانى ، وعلى غرار العقاقير ، فى آن ، واحد ، سم وترياق ، داء ودواء ، سحر وصناعة (11)

الكلام علم ، هو العلم ، والكتابة هى اللاحقيقة .

الكلام موجود حى له كثافة الاحياء وينمو بفعل قوته الذاتية ، والكتابة تنتج طبائع زائفة بوسعك ان تصطنع منها ما تشاء .

هذه الادانة للكتابة وترجيح الكلام عليها تلخص مرحلة تاريخية كاملة كان السفسطائيون وافلاطون المحافظ ذاته وارسطو من بعده قد انهوها عند ما كان مركز الثقل السياسى ينتقل مع الاسكندر المكدونى من بلاد الاغريق ومن عاصمتهم (اثينا) اذ ذاك الى بلدان اخرى والى عواصم جديدة . الا انه من جانب آخر يبشر بمرحلة تاريخية اخرى باشرها هؤلاء المفكرون انفسهم ووضعوا مفاهيمها ومقولاتها ومناهجها واسسها وهى التى ستؤدى يوما الى الحضارة التكنولوجية التى نحن عليها الآن . اذ ليس من قبيل الصدفة وحدها ان جعل افلاطون ، فى النص ذاته ، نشوء الكتابة ملازما لظهور اللهو (النرد) والعلم (الحساب والعدد والهندسة والفلك) . واقول ايضا ان افلاطون الذى يأسف هنا على الحوار السقراطى وعلى الصلة المباشرة التى يقيمها مع الناس ، ويودعها ــ هو الذى جعل من هذا الحوار ديالكتيكا اى منهجا يؤدى الى العلم ويقصد الفلسفة التى منها اشتقت العلوم واليها ترتد وهى التى تؤسسها (12)

من اللوغس الى البراكسيس

او الكتابة والتكنولوجيا

وتعود المسألة ذاتها على ليالى الثورة الصناعية التى ستسير بالانسان فى خط مستقيم ــ او يكاد ــ نحو الحضارة التكنولوجية ونحو سيطرة التقنى. وتعود معها مسألة اخرى محاذية لها كان افلاطون ايضا قد رآها وناقشها

---

(11) هذا الجانب من الموضوع هو الذى يشدد عليه جاك دريدا فى الدراسة المذكورة لينتقل منها الى عرض فلسفته فى كتب اخرى .

(12) كلمة (فلسفة) وكلمة علم (بمعنى العلم الكلى أو الهجلى) مترادفتان فى لغة افلاطون وارسطو .

مطولا ولم يصل فيها اذ ذاك الى اية نتيجة ، هى مسألة ما اذا كان ثمة لغة طبيعية (من طبيعة الاشياء تعكسها وتقولها بأمانة) ام لا (13) .

تعـود مـع روسـو .

فالانسان يصفى صلته المباشرة ـ اذا كان ثمة صلة مباشرة ـ بالطبيعة لينتقل الى علاقة جديدة معها ، حيث كل شىء يمكن ان يصنع ويصطنع وحيث صارت ضرورية انسنة الطبيعة وطبعنة الانسان (ترسيخ جذوره فى الطبيعة) كما يرى كارل ماركس (14) .

وهذا يدل ، ان دل ، على ان الانفصام بين الكلام والكتابة (مسألة روسو) وبين الانسان والطبيعة (مسألة ماركس) قد بدأ يبلغ حده الاقصى ، ويدل ايضا ، وبالمناسبة ، على ان الاداة التعبيرية ـ ادبا كانت ام فكرا والفارق بين الاثنيـن فى الدرجـة لا فى الطبيعـة ـ لا تعكـس الـواقـع وحسـب ، بل وبالدرجة الاولى تراه وتقوله . واذ تراه لا تدل على وقائعيته وحسب بل على امكاناته المستقبلية (والتعبير رؤية) . واذ تقوله تجعل بالقول المستقبل حاضرا فى البيان . وفى هذا الصلة الادق بين النظر والعمل .

وبعد وكما هو معروف فان عصر روسو هو عصر التنوير (السير على هدى نور العقل) الذى مهد للثورة البورجوازية ، ثورة المدينة على بقايا الاقطاع الذى كان ما يزال قائما فيها ،

وبدء الطريق الى الحداثة .

فالمشكلة المطروحة اذ ذاك فيما يتعلق بموضوعنا هى مشكلة المدينـة والحياة المدنية اى اعادة تنظيم الجماعة ، او تحويل هذه الى **مجتمع متمركز** حول المدينة . وايضا وفى الخط ذاته مشكلة الدولة البيروقراطية (دولة الدواوين حيث تكتب مصائر البشر من حيث هم جماعة وتنجز) بشر بها ارسطو فى **السياسيات** (15) وشرع لها روسو فى **العقد الاجتماعى** واكمل

(13) حـوار الكراتيلوس .

(14) **المخطوطات الباريسية** او **مخطوطات 1844** راجـع هذا الكتاب فى ترجمـة الياس مـرقص نشر وزارة الثقافة بدمشق .

(15) لهذا الكتاب ترجمة جيدة وضعها الاب فؤاد جرجى بربـارة ونشرت فى بيروت بمساعـدة اليونسكـو .

صورتها هجل في **مبادىء فلسفة الحق** (16) . ومن ثم نقضها ـ والنقيض ملازم لنقيضه ـ كارل ماركس ، نقضها باسم الحرية في مقابل مستلزمات التنظيم المجتمعي .

والدولة التي تلخص مفهوم المجتمع اذ تعقلن الجماعة ـ وهذا هو الجانب الاهم في **سياسيات** ارسطو ، الدولة هذه عرفها ماكس فيبر في عبارة اصبحت كلاسيكية بانها « مشروعية العنف » . فالاشكالي اذ ذاك ـ واليوم ايضا ـ هو الحرية التي برزت مشكلة منذ ديكارت ولوك اي مع مطلع العصور الحديثة.

في مناخ عصر التنوير هذا ، بدأ التمييز بين ما كانوا يسمونه الطبيعة والمدينة ونسميه اليوم الطبيعية والثقافة ، وفيه عارض روسو بين الكلام والكتابة :

الاول طبيعي (في لغتنا اصيل) في الانسان يصدر عفويا عن الشعب الذي هو سيد الكلام . والثانية تذبيل ، واضافة زائدة . فالابجدية من شأن الامم المتمدنة كما يقول روسو . وكل منهما يلبي حاجات غير التي يلبيها الآخر .

الاول كما يقول جاك دريدا معلقا على روسو ، هو اللسان حرا . وحرية اللسان في حين ان الثانية لغة عبدة ، اذ انها ملازمة للقسر الذي يمارسه المجتمع على الفرد ، وبالتالي للعنف ، ولا توجد حرية الا حيث يمكن للانسان ان يفهم من قبل الشعب مجتمعا .

الاول يصدر عن انفعالات الفكر (الحالات النفسية) ويعبر عنها ويصورها فهو بليغ . والثانية تصور ثان يحصل بنتيجة المعقولية التحليلية (فهي ملازمة للسياسة وللتنظيم المجتمعي للجماعة) اذ ترد الأصوات الى العناصر المكونة لها والتي هي مفاصلها فهي متراخية باردة تضع الدقة محل التعبير وتضعف نبرتها بنسبة ابتعادها عن الاصل وتقدم المدنية والابتعاد عن الطبيعة . فالكتابة تردي الكلام وانحطاطه وفساد اللغة هو فساد السياسة .

والفرق الرابع والاهم (الا انه ليس الاخير) هو ان الكلام حضور الانسان (اولا حضوره) لذاته ولعالمه في حين ان الكتابة هي محاولة الانسان لاستعادة ذلك بالرموز او بالوسيط الذي هو الرمز . فالمجتمع ، لهذا ، ليس طبيعيا وكذلك السياسة والوجود سياسيا . وبالتالي فان الكتابة شر سياسي ولغوي ، اذ هي ملازمة لفقدان المساواة بين البشر .

---

(16) ترجمة تيسير شيخ الارض ، نشر وزارة الثقافة بدمشق .

وهكذا نشأ القانون كبديل عن الطبيعة والكتابة . كبديل عن الكلام (17) .

وهذه اللامباشرية هي التي تعني روسو اكثر من غيرها اذا انها ـ وقد اصبحت الحرية اشكالية ـ تطرح على الانسان مسألة قدرته على استعادة حريته المفقودة في المجتمع ، استعادة فرضت على روسو وضع كتاب **العقد الاجتماعي** وكتاب **الاميل** حيث يحاول انقاذ ما يمكن انقاذه من الحرية بتنظيم الحياة الاجتماعية والدولة بالتربية ، وكذلك بقية قضاياه ومفارقاته المستقبلية .

ان التعارض بين الطبيعة والمدنية (او الثقافة) يدل ، ان دل ، لا على حقيقة واقعة ، فعالم الانسان دوما في علاقة مع عالم الاشياء احدهما ، بشكل او بآخر ، يكون الثاني ويعطيه صورته ، وانما يشير الى مرحلة تاريخية انتقل فيها الانسان نهائيا من الريف الى المدينة كما كان قد انتقل قبلها من البداوة الى الاستقرار في الارض ، ويشير بالتالي الى العلاقة بين الانسان والطبيعة كما تصورها عصر التنوير (عصر الانتقال من الاقطاع الى البورجوازية) وصاغها ، ويحيل في نهاية المطاف الى سؤال ما يزال قائما حتى الآن ، هو : ما الشيء في الحضارة التكنولوجية .

أو ، وبالقول الاعم : ما الموجود في وجوده ؟

وهو السؤال الوجودي (بمعنى الانطولوجي) وضعه الاغريق وبقي بعدهم في افق كل فكر يفكر .

كما ان الفكر الحديث لم يعد يسائل عما اذا كانت هناك لغة طبيعية ام لا ، فهذه ، في نظره ، هي التي نستخدمها في واقعنا المألوف ايا كنا مفكرين أم اناسا عاديين واللغة غير الطبيعية هي التي تخص بها ذاتهـا جماعـة مالهـا رموزها وطرقها الاخرى في التفاهم بين افرادها .

واللغة ، كلاما كانت ام كتابة ، طبيعية كانت ام مفتعلة ، اللغة بوصفها نمطا من انماط الوجود تخضع للسؤال ذاته ، وعليها ان تجيب عنه ، ونحن دوما نجيب سلوكا ام نظرا .

---

(17) ليست لدى مؤلفات روسو الكاملة . ولهذا اقتصرت على كتيبه **محاولة في أصل اللغـات** ، نشر سوى بخاصة الصفحات (508 ، 509 ، 543 ، 506 وغيرها) وعلى **العقد الاجتماعي والاميل** نشر ادبيـه وفلاماريون . كما اني استنـدت الى تحليـلات جاك دريـدا في كتابـه المعروف **علم الكتابـة** بخاصة الصفحـات (238 ، 239 ، 240 ، 247 ، 417) وغيرهـا ولكن دون أن أتقيد بنتائجه وبسياق عرضه لان ذلك يحتاج الى تلخيص مجمل فلسفتـه وهذا خارج عن نطاق موضوعي .

فـاذ رأت اللغويات الحديثة في اللغة « كيانا مـن التبعيات الذاتية » عـلى حد تعبير شومسكى ، او جملة علائقية تحصل فيها الدلالة من التشديد على حد من حدودها او من اعتبار احد متغيراتها مقياسا (وهذا بالنتيجة ادق تعريف للبنية) اذ رأت هذا سايرت الفكر الحديث في جوابها عن السؤال الانطولوجى ، لا بل سبقته اليه . فالتعريف البنيوى للغة يرقى الى عام 1929 (اى قبل ليفى ستروس بكثير) عندما عقدت حلقة براغ للغويات ، احد لقاءاتها فى هذه المدينة ووضعت الخطوط الاولى التى اعتمدتها اللغويات الحديثة فى بحوثها بعدئذ .

فتصور الموجود ، لغويا كان ام شيئا ام وحدة اجتماعية ام غير ذلك على انه جملة علائقية ، حل محل تصوره جوهرا ذا هوية وحاملا لاعراضه كما فى الفكر السابق . وهذا نهاية المطاف فى الفكر الديالكتيكى كما تكون مع هجل وفى اعقابه ، ونهاية الديالكتيك او انجازه على تعبير هجل وبالمعنى الذى يعطيه لكلمة (نهاية) اى تحقيقه لمضمونه وبالتالى بداية مرحلة جديدة من مراحل تاريخ الفكر .

وهو ايضا الانتقال الذى باشره ماركس من اللوغس الى الباركسيس او ، اذا شئت من النظر الى العمل (بالاصح الاجراء) وامتصاص الحد الثانى للاول ، اذ ان كل علاقة قابلة للتكميم فى حدودها (ابدال الواقع بالرموز الرياضية) وفى روابطها (المعادلات الجبرية) والى التبديل او التلاعب بها بتغيير مصادراتها (منظومة الاوليات) او بالتشديد على واحد من متغيراتها (البارامينر) وبتحويلها الى نموذج اجرائى هو فى الواقع طريق الفكر الحديث الى تعقيل الموجودات ومعالجتها كما تعالج المادة الخام والافادة منها . فالموجود لم يعد قائما بذاته كما كان يرى فكر ما قبل الحداثة ، لم يعد مرتبطا بسلطة عالية عليه كما كان يرى الفكر الاقدم ، بل هو ما نصنعه او ما نريد له ان يكون ، اذ الانسان بعد من ابعاد الوجود ، بعد من ابعاد قوانين وجوده ، وهو البعد الذى يستدعى هذا الوجود ويكتبه ، اى يجعل منه حضورا فى فسحة الادب والفكر .

وتلك هى حضارة التكنولوجيا حيث تتكون ثقافتنا اليوم ، عربا كنا ام غير عرب ، وتتوضع . فالكتابة تصبح اكثر فاكثر تقنية من جملة تقنيات أخـرى ،

... وايضا مهنة لا رسالة ، مهنة مأجورة (وهذا ما عابه افلاطون على

اول الكتبة فى بلاد الاغريق اى على السفسطائيين) لاعطاء . او فلنقل ان المهنة امتصت الرسالة كما ارتد الكلام الى الكتابة .

فى هذا الاطار الواسع علينا ان نطرح ، اول ما نطرح ، مشكلة علاقة الكلام بالكتابة . ومن ثم عندما تعود الى مساءلة الفكر العربى وادبه نوسع الاطار بحيث نستطيع فهم الاشكالية ذاتها من منظور تاريخنا وتراثنا حيث اخذت شكلا مماثلا لما هى عليه عند غيرنا وفى الوقت ذاته مغايرا له .

وبعد فان الصراع بين الكلام والكتابة ليس هامشيا بالنسبة للادب والفكر (18) ، كما قد يظن المرء لأول وهلة . اذ انه ، وقد استمر منذ افلاطون (وربما قبله) الى ايامنا ، مرورا بالجاحظ (وربما غيره عندنا) كما سنرى ، ليدل على انه الفاصل بين مرحلتين كبيرتين من مراحل التاريخ ، لكل منهما مستلزماته وقضاياه . واذا كان سيستمر ـ وهذا ما اراه شخصيا ـ فلانه فى الصميم من قضايا الوجود الانسانى ذاته .

فلنعمق اذن هذا الموضوع جهد المستطاع .

بقيت اولوية الكلام على الكتابة قائمة حتى سوسير (اوائل القرن العشرين) ولحد ما بعده . فهذا يشجب الكتابة على انها غريبة عن المنظومة الداخلية للغة ، ويقول عنها انها تحجب عنا رؤية اللغة ، اذ انها ليست لباسا لهذه بل قناع ، وايضا فخ . ولهذا يجب على اللغويات ان تستبعدها من جملة مشكلاتها (19) . واقول فى هذا الصدد ان الكتابة عند انصار اولوية الكلام بشكل عام هى المنطوق مسجلا على الورق او على غيره من الاشياء .

ولكن سوسير يقدم لنا تمييزا هو ، فيما يخص موضوعنا ، المنعطف نحو الحداثة ، اذ يضع فى مقابل الكلام الذى هو فعل فردى وبالتالى طبيعى ـ نفسى وابداع حر قد يكون جزافيا ، يضع الكتابة التى هى فعالية نفسية ـ اجتماعية متماسكة ذاتيا ، مشخصة ومستقلة عن الفرد الذى لا يستطيع ان

---

(18) لنلاحظ بالمناسبة ان مقولة الادب جديدة لحد ما فى التاريخ فقد تبلورت عندنا فى ايام ابن المقفع . وفى الغرب ، وبمعناها الحالى ، لا تتجاوز صياغتها القرن التاسع عشر على ما يبدو ، وعلى كل فهى من نتاج عصر الكتابة وبالتالى غريبة فى عصر الكلام .

(19) فردينان ده سوسير ، **دروس فى اللغويات العامة** ، الطبعة الثالثة ، باريس ، بايو عام 1966 ، الصفحات 44 ، 47 ، 53 ، 54 وبشكل عام الفصلان الخامس والسادس .

يكونها ولا ان يبدلها اذ انها خاضعة لسنن تطور الجماعة ويمكن دراستها بمعزل عن الكلام (20) . ويجب التشديد هنا على الاجتماعي (بالاحرى المجتمعي) اذ ان الحداثة ، بعد ماركس (21) ترد الانسان من حيث انسانيته الى المجتمع ، وترى فيه جملة علائق ترتكز ، في ايامنا ، على قوة العمل وعلائق الانتاج كما هو معلوم . فالمجتمعي والعلائقية ، بالاضافة الى الانتاج ، هي المقولات المهيمنة على فكرنا في وضعه الراهن ، وعن هذا تلزم نتائج هامة تقلب رأسا على عقب فيما يخص اللغة ، المنظور القديم الذي استمر منذ افلاطون الى روسو وبعد هذا الاخير .

فاللغة عند روسو وغيره ممن سبقوا الحداثة ، مادة صوتية (22) . وهذا هو الكلام جوهرا او جوهرية الكلام . اما عند سوسير الذي يخلع عنها هذه الصفة فهي مجموعة علامات اصطلاحية (بالمناسبة كما كان ارسطو قد رأى ذلك قبل المحدثين بكثير) (23) تتوضع في صورة هي جملة فوارق (البنية مرة اخرى) صوتية ومفهومية (24) ، ، الدلالة في ثناياها كما سيقول خلفاء سوسير . وعند روسو الصوت شحنة انفعالية او هيجانية (25) تتجمع حول قصد القائل فثمة المعنى . اما عند سوسير فنقطة ارتكاز اللغة هي العلامة ذات الوجهين ، الدال والمدلول اذ انها صورة صوتية (الدال) يضاف اليها المفهوم (المدلول) (26) .

واذ نعود مرة اخرى الى افلاطون حيث جذور المشكلة ، اقله فيما يتعلق بموضوعنا ، نلاحظ ان اللغة ، بوصفها اساسا كلاما ، تستمد سلطانها من القائل يقول اللوغس ـ بالاحرى هذا ينطق بلسانه ـ في حين انها عند سوسير وعند المحدثين منظومة مغلقة ، سلطانها ـ اذا كان بعد ثمة سلطان ـ من ذاتها او من المجتمع الذي يضعها ويطورها في قفزات تفكك المنظومة وتعيد

---

(20) المرجع ذاته الصفحة 51 وما يلي و 31 وما يلي وفي اماكن أخرى .

(21) راجع فيما يخص البعد المجتمعي للانسان **الايديولوجيا الالمانية والمخطوطات الباريسية** في الترجمة المذكورة سابقا .

(22) المادة بمعنى الجوهر الارسطالي (اوسيا) مع أسبقية الهيولى على الصورة أو الماهية .

(23) في كتاب **العبارة** .

(24) سوسير ، الدروس المذكورة بخاصة الصفحات 157 ، 165 ، 166 .

(25) روسو ، **محاولة في اصل اللغات** ، الطبعة المذكورة الفصل 12 ، وفي اماكن اخرى .

(26) الدروس المذكورة بخاصة الفصل الاول من القسم الاول .

تأليفها (علاقة التزامن بالتزمن المعروفة) (27) فى حركة تساير تطور الوحدة اللغوية .

فسوسير ، وان كان يخرج الكتابة من مجال اللغة (28) ، يوجه نحوها اذ يعلق الصوت واللوغس عند ما يقول : لا يوجد قبل اللغة صوت ولا فكرة سابقة عليه (29) . ونحن نعلم مما تقدم ان افلاطون كان قد وضع ثقل اللغة كله فيهما (الصوت واللوغس) . وجاراه فى هذا الاتجاه التراث الكلاسيكى كله تقريبا حتى هوسرل وهيدجر ، وان كان ذلك بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة .

وتتوالى ، بعد سوسير ، النظريات والمدارس كل منها تضيف الى اللغويات مفاهيم جديدة تزيد فى دقتها العلمية ، آخرها واخطرها شأنا ، أقله فيما يتعلق بموضوعنا ، من جهة الابجدية الوراثية ومدونتها ومن جهة اخرى وفى قمتها ، نظرية الاعلام والجهاز السيبرنطيقى الذى يضع نصوصا ويترجم من لغة الى اخرى . فاللغة كتابة مسجلة فى عضوية الموجود الحى ، وهذه هى الاساس الذى يقوم عليه العالم الانسانى .

بهذا غاب القائل من افق القول وحذف اللوغس نهائيا ، فالمعقولية اجرائية ، او نحن فى الطريق اليها .

واقول بالمناسبة ان الاجرائية غير العملية . اذ اللغة اعتبرت بالاصل كلاما ام كتابة ، دوما ذات مفعول ما . وانما هى دمج المعقولية فى فعل التنفيذ (الاجراء) ومستلزماته . فكل فعل كتابى يضع زمانه ومكانه وبقية مقولاته – قل : احداثياته ومصادراته – الناظمة لمعقوليته ويلتزم بها . او هى ، اذا شئت ، معقولية المشروع – والنص مشروع من جملة مشروعات اخـــرى سياسية واقتصادية وغيرها – المستنبطة من اهداف يقررها الاخصائى . وبهذا تتحقق اولوية البراكسيس على اللوغس ، وفى نهاية المطاف يتلاشى هذا الاخير .

فى منظور الحداثة هذا تصبح الكتآبة – والنص الذى هو مجال توضعها وتحققها – مادة خاما (صيدلانيات افلاطون) تعالج كما تعالج هذه . وهى تنتج

(27) المرجع ذاته صفحة 117 ، 141 وما يلى و 193 وما يلى .
(28) المرجع ذاتــه 268 .
(29) المرجع ذاته بخاصة الصفحات 57 ، 155 و 166 وغيرها .

ذاتها وتتكاثر بفعل قوتها الخاصة لتكون عالما لغويا ، كتابيا ، انسانيا مغلقا (لا يحيل الا الى ذاته) (30) كما اراد الفسطائيون يوم كانت توضع جذور الكتابة الحديثة فى الصراع بين هؤلاء وافلاطون وارسطو ، وذلك قبل الحداثة بحوالى اربعة وعشرين قرنا .

نقض القول الفلسفي
أو
صمت الكلام

فى هذا المناخ علينا ان نلقى نظرة سريعة على بعض من نظريات جاك دريدا اذ ان هذه النظريات ، وهى حصيلة للغويات الحديثة ولما تتضمنة من مقولات ومصادرات فلسفية ، تستخلص ما يترتب على ذلك من نتائج ، واذ ان صاحبها ، وهو فيلسوف ـ كاتب ، وقد جعل من الفلسفة كتابة معممة (على نسق نسبية اينشتين المعممة) ومن الكتابة نقطة انطلاق للاحاطة بالتراث الميتافيزيقى او الغربى ، كاشف ، بسبب من موقعه الحديث ، عن جوانب هامة من كتابة الحداثة .

يستهدف مشروع دريدا ، اول ما يستهدف ، فك البناء الميتافيزيقى برمته اى جملة الموروث الغربى فكرا وادبا وغيرهما وذلك لثلاثة اعتبارات متكاملة كل منها يلزم عن الاخر . اولها كون الميتافيزيقا من افلاطون الى سوسير وهيدجر ، مرورا بروسو وغيره ترجح الكتابة الصوتية (الكلام) على غيرها . وفي هذا ما فيه من زجر لبقية الكتابات واستبعادها فى مجال الفكر والادب والسياسة وغيرها (31) . وبالتالى ـ وهذا ثانيا ـ فهى متمحورة حول وحدة حضارية معينة (الغرب) ومتمركزة حول ذات محددة تنفى لذلك غيرها ، وتعطى ـ وهذا ثالثا ـ الاولوية للوغس هو اللوغس الاغريقى (امبريالية اللوغس على حد تعبير دريدا) المهيمن على الفكر الغربى ، وبكلمة

---

(30) مثلا ما يسمى فى فرنسا بالرواية الجديدة ، راجع على سبيل المثال كتيب آلن روب غرييه ، فى سبيل الرواية الجديدة ، نشر غاليمار بباريس .

(31) يقصد بصورة خاصة اللغة الصينية وكتابتها التصويرية ، راجع **علم الكتابة** نشر مينوى بباريس عام 1967 صفحة 138 ، وهذا راى الكثيرين من اتباع اليسار الجديد الفرنسى مثلا فيليب سولرز فى كتابه عن **المادية من الذرية الى الديالكتيك الثورى** نشر سوى بباريس صفحة 178 وما يلى وكذلك فى العديد من نصوص مجلته « كما هو » .

فان الميتافيزيقا وليدة فسحة جغرافية ـ تاريخية ، محدودة مكانا وزمانا ، اعطت لذاتها ، بقرار جزافي حق الشمول والكلية . وفي هذا ما فيه من تعسف اصله لدى البورجوازية الغربية المستعمرة للشعوب .

عن هذا الترجيح تلزم نتائج كثيرة في طليعتها فلسفة المثول ، وبشكل اعم فلسفة الحضور (حضور الموجود لذاته ولعالمه وتعريف معنى الوجود على انه حضور) فلسفة سيطرت على الفكر الغربي خلال تاريخه الطويل ، والى هيدجر الذي اعطاها صياغتها الاخيرة ، مع انها حصيلة لغة ما ، من جهة لغة الصوت وكتابتها ، ومن جهة اخرى لغة الاغريق التي نشأت فيها المشكلة الانطولوجية من تأملات ارسطو في فعل الوجود الذي يربط بين المحمول والموضوع في هذه اللغة وفي اللغات الغربية (32) .

يقول دريدا بعد ان يستشهد بنص من كتاب هجل في علم الجمال : « وهكذا نستشعر ان التركيز حول الصوت يختلط مع التعيين ذي القيمة التاريخية الحاسمة ، تعيين الوجود بعامة على انه حضور ، هذا الى جانب التعيينات الفرعية اللاحقة بهذه الصورة العامة ، وضمن اطارها تنتظم منظومتها وينتظم ترابطها (حضور الشيء امام النظرة كايذوس (مثال) والحضور كجوهر / ماهية / ووجود متحقق (اوسيا) والحضور الزمني على انه نقطة نحوها يتجه الآن الراهن وحضور الكوجيتو لذاته وكذلك الشعور والذاتية والتواجد بين الآخر والذات والحضور المتبادل بين الذاتيات بوصفه ظاهرة قصدية للأنا الخ) » (33) . في هذا النص الكثيف وبخاصة في العبارة الطويلة الموضوعة بين قوسين عرض سريع للفلسفة الغربية من افلاطون (ايذوس او المثال) الى ارسطو (الجوهر) فالاكويني (الماهية) وفلسفات الزمان (اغسطين وغيره) ومن ثم الكوجيتو الديكارتي فالفينومينولوجيا وهيدجر والوجودية ، وكلها ترتد الى التعريف الهيدجري لمعنى الوجود على انه حضور الذي يستهدفه مباشرة دريدا (34) .

(32) دريدا المرجع المذكور صفحة 31 حيث يكتب ، بعد هيدجر ، فعل الوجود مع علامة فوقه تشير الى حذفه . أما القول بأن علم الوجود نشأ على هذا الشكل فقد لاحظه كثيرون قبل دريدا ، منهم اميل بنفنيست في كتابه **مشاكل اللغويات العامة** ، نشر غاليمار بباريس عام 1966 صفحة 63 وما يلي بعنوان **مقولات الفكر ومقولات اللغة** .

(33) دريدا المرجع المذكور صفحة 23 .

(34) المرجع ذاته صفحة 37 حيث يحيل دريدا الى كتاب هيدجر **المدخل الى الميتافيزيقا** نشر غاليمار بباريس 1935 ولهيدجر نصوص أخرى تشدد على هذا الجانب من الموضوع .

على انه اصل المثالية والمثاليات . والكل يرتد بالنتيجة الى الكتابة الصوتية التى هى اصل البلاء .

والواقع ان المدان هنا هو فلسفة الشعور او الحضور التى بدأت فى التاريخ الحديث مع ديكارت (35) والكامنة فى الفلسفة الاغريقية . اذ انها بتركيزها على الفسحة الفكرية ـ الانسانية التى هى الشعور ، اصل الثنائيات التى تتعثر فيها الفلسفة منذ افلاطون ـ وارسطو الى ايامنا منها : الصورة والهيولى والفعل والانفعال والجوهر والعرض والروح والمادة ... وايضا وفى المحور ، الداخلى والخارجى والذات والموضوع ، وكلها أدت الى فلسفة المثول المثالية ، وفوقها طرا انشطار الوجود مع افلاطون الى اثنين : المعقول والمحسوس الذى هو اصل الثنائيات (فسحة الحضور ذات الحدين المتعارضين) والذى سيشطر العالم مع المسيحية الى اثنين : العالم العلوى حيث الحقيقة والوجود والخير والعالم الارضى حيث اللاحقيقة واللاوجود والشر (36) .

ويحق للمرء ، بعد ما تقدم ، ان يطرح السؤال التالى : علام يحمل دريدا وزر هذه الانحرافات ـ اذا كان ثمة وزر وانحراف ـ للكلام ؟ وهو يجيب: اذ فى الصوت ومع المادة الصوتية يسمع الانسان نفسه . وعندها يضع فى مقابل الذات (الصوت) اللاذات او الاشياء (37) ، وهذه خارجية مطلقة وعناصرها فى تخارج بعضها مع البعض الآخر تبعا لتعريف ديكارت للمادة التى هى عنده امتداد كما هو معروف . وبالتالى فالوجود علاقة بين حدين دوما متعارضين ، ترجح احدهما على الاخر ، تجعل احدهما يمتص الآخر فثمة المثالية . واذا فعلت العكس افلا تكون المادية ؟ بدون شك . ولكن فيلسوف الكتابة يقف مترددا امام هذه النتيجة ويعلق الجواب (38) .

وعلى اية حال فان الانطلاق من الصوت يشطر اللغة الى شطرين : الدال (المادة الصوتية) والمدلول او ما احيل اليه بالدلالة ، فاجعل منه مفهوما ، اى الاشياء وما يعلو عليها . فثمة التمييز بين التجريبى والكلى (العلم) .

---

(35) أقول : فى الفكر الحديث اذ ان فى الفكر العربى (ابن سينا ، الرازى وغيرهما) نصوصا كثيرة فيها جذور فلسفة الحضور .

(36) دريدا ، المرجع ذاته صفحة 25 وما يلى .

(37) المرجع ذاته صفحة 17 .

(38) راجع كتيب **مواقف** نشر مينوى بباريس عام 1972 حيث لخص دريدا جملة فكره فى ثلاثة استجوابات وضع اسئلتها بعض أركان اليسار الفرنسى الجديد . وفى المحضر الثالث سألوه عما اذا كانت فلسفته مادية أم لا فعلق الجواب لاستكمال البحث .

اذا فان بنية اللغة التى اقام عليها سوسير علمه لا تمثل الا وجها من اوجهها هو الوجه الاغريقى ـ الغربى ومرحلة تاريخية محددة هى مرحلة هؤلاء . وارسطو هو الذى شرع للمتافيزيقا المبنية على هذه البنية اذ قال فى عبارة معروفة : « الاصوات التى تصدر عن الفم هى رموز الحالات النفسية ، والكلمات المكتوبة هى رموز الكلمات التى تصدر عن الاصوات » (39) . فالمادة الصوتية دال ممتاز اذ هى فى صلة مباشرة مع النفس ، وهذه بدورها فى صلة مباشرة مع اللوغس ، مصدر المعنى والحقيقة وهو ايضا المقصود (من القصد والقصدية) فى اول المطاف وفى نهايته .

ولما كانت العلامة (الوحدة السيمائية الصغرى فى اللغة) هى حيث يتجسد اللوغس اول ما يتجسد ويتجلى دلالة ، فدريدا يوجه اليها والى سوسير الذى جعل منها ، هو وخلفاؤه ، محورا للغويات ، نقدا عنيفا يزعم انه يقوضها مرة ولكل مرة ، على اعتبار انها ، هى ، المسؤولة عن شطر الاداة التعبيرية برمتها الى شطرين : الدال والمدلول وبالتالى المحتوى والتعبير واخيرا المحسوس والمعقول وعن هذا الانشطار نتجت الثنائيات التى ذكرت (40) .

ولما لم يكن مجال لعرض هذا النقد لانه لا يتصل مباشرة بموضوعى ، فأنا اقتصر على منطلقه الاساسى ونتيجته ، وهو ان هذه الاشكالية خاصة بالحضارة الغربية ، ولا نجد لها اى مقابل فى الحضارات الاخرى (41) الا اللهم ـ وهذه اضافة منى ـ فى الحضارة السامية ـ العربية ، ومع هذا الفارق الاساسى وهو ان العلامة تصبح ، عند هؤلاء آية ، والآية تحيل الى المتعالى والى العلو .

واذ يرفض مفهوم العلامة يرفض معه مفهومى المعقولية والحقيقة ، أقله فى وضعهما الراهن اذ هما مستندان اليه وهو ركيزتهما اللغوية ، وايضا والى جانب ذلك مفهوم العلم الذى يجمع بين العلامة والمعقولية والحقيقة فى

---

(39) دريدا ، المرجع المذكور ، صفحة 21 اذ يحيل الى كتاب **العبارة** لارسطو (1 ـ 16) والفكرة جذورها لدى افلاطون فى حوار الثئيتيتس وغيره .

(40) دريدا المرجع المذكور 26 ، 31 . والواقع ان الفصل الثانى من الكتاب الاول بعنوان **اللغويات وعلم الكتابة** موجه بالدرجة الاولى ضد سوسير .

(41) المرجع المذكور صفحة 21 ، 261 وفى أماكن أخرى ، وبشأن نقد الدال والمدلول ، صفحة 40 وما يلى و 26 و 31 .

وحدة معرفية اولى هي « الابيستيمه » كما صاغ معناها افلاطون وارسطو والتي كانت عندهما مرادفة لمعنى الفلسفة او العلم الكلي ، وقد بقى هذا قائما بيننا الى ان ادركتنا الحداثة فرمت به ، هو والموروث الفلسفي برمته في الظلمات البرانية (42) .

واذ يرفض يبشر بنشوء علم جديد ما يزال في طريقه اليه هو علم الكتابة، الكتابة ــ الام ، او الرحم الذى تشتق منه الكتابات في مختلف العصور والدهور، يطلق عليه اسما كنتيا خالصا هو « علم امكان العلم » اذ مع الكتابة بدأ التاريخ واصبح قيام العلم امرا ممكنا (43) . والكتابة هذه ، اذ تتخطى ثنائية المادة الصوتية والمادة التسجيلية ، لتؤلف بينهما ، في وحدة اولى ، بوسعها لذلك ان تصبح الارومة الاولى لكل كتابة وكلام ولغة . وهذه الوحدة الاولى هي ما يسميه الاثر ، (Gramme) او النص الاول (44) . وهذا ليس جوهرا له وهوية او ماهية وهو الحامل لاعراضه تبعا لمعنى الجوهر في الموروث الارسططالى (45) وليس ايضا العلاقة الاولى ــ الاولى اطلاقا ــ التي ، اذ تتحرك بفعل قوتها الذاتية ، تؤلف بين حدودها المتعارضة كما لدى هجل اوماركس (مع الفارق الكبير بينهما) ومن سار على دربهما ، ولا اخيرا جملة التبعيات الذاتية او الداخلية التي هي البنية لدى البنيويين ، بل هو مجموعة فوارق غير مدركة (46) بين حدود لا متعينة وقابلة ــ قابلة فقط ــ مع ذلك للتعيين . فهي اشبه شيء بالنقطة الرياضية لا قوام لها بذاتها ولا تحيل الى

(42) المرجع ذاتــه صفحة 21 . راجع أيضا كتــاب ميشيل فوكــو ، **الكلمات والاشيــاء** ، نشر غاليمار بباريس حيث يبين ، بخلاف دريــدا ، ان لكل عصر طريقته في فهم الابيستيمه أو الوحدة المعرفية الاساس .

(43) المرجع ذاته لدريدا صفحة 42 و 43 وفي الصفحات الاخيرة من الكتاب .

(44) ان تحليل ــ اذا كان هنا ثمــة تحليل ــ الكتابة الاولى هذه حاضر في كل تأليفات دريــدا تقريبا فلا مجال للاحالــة الى نص ما . وانما هو لخص نظريتــه في كتاب **مــواقف** المذكــور صفحة 37 ــ 38 .

(45) أقول « في الموروث الارسططالى » وأقصد تفسيــر العصر الوسيط لارسطــو بخاصة اذ ان هيدجر يبين بما لا يترك أي مجال للشك ان هذا التفسير ليس من الاوسيا الارسطاطالية بشيء . راجع دراسة عن مفهوم الطبيعة لدى ارسطو ــ الترجمــة الفرنسية ــ في كتــاب مسائل رقم 2 صفحة 165 وما يلي والكتاب من منشورات غاليمار بباريس .

(46) استبعدت مفهوم الفارق الاساسي أو أثر الاثر مع انه أساسي لفهم فلسفة دريدا لانــه لا يدخل مباشرة في اطار موضوعي . راجع بشأنه كتاب دريدا **هوامش الفلسفة** نشر غاليمار بباريس صفحة 3 وما يلي .

واقع ما بل تحيل الى نقطة اخرى مماثلة لها ، فهى دوما فى طريقها الى الوجود والى اللاوجود . الا انها بسبب من عدم تعينها الاساسى قادرة على انتاج ذاتها باستمرار مرات ومرات لاتنتهى .

أيكون مشووع صاحب علم الكتابة هذا مشروعا كنتيا كما قيل ؟ (47) كلا اذ ان فيلسوف الكتابة يرفض العقل الذى حلله كانت ليرى مدى صلاحية مقولاته ، ومفاهيمه فى التعبير عن واقع ما ، ولا يحلل الميتافيزيقا التى هى موضوعه ، بل يفككها ويستبعد مرتكزها الذى هو عند ديكارت الذات المفكرة (الكوجيتو) وعند ارسطو الجوهر (اوسيا) ويستبعد كل الاسس ليجعل من الاساس (علم المبادىء الاولى) لا ـ اساسا .

وليس كذلك مشروعا ارسططاليا اذ لا يسائل عن الموجود فى وجوده ولا عن علاقة القول بالوجود . فالنص الاول (الاثر) عنده لا مقابل له فى الواقع ، ولا يحيل الا الى ذاته التى هى جملة فوارق ولا ندرى ما علاقته بالواقع ، ايا كان نوع هذا .

أهى نهاية الفلسفة (ابلاغها الى اقصى حد يمكن ان تبلغه كما يريد هجل ، ام تحقيقها بدمج النظر فى العمل (ماركس) ام تخطيها لا ندرى الى اين (هيدجر) ، كلا ثم كلا ! بل عملية التفكيك تبدو وكانها جزافية ، او كأنها اللا ـ فلسفة (السفسطائى) تسكن الفلسفة لتحرضها ، كما يرى افلاطون (48) ولكننا ابتعدنا كثيرا عن الفلسفة مع ان آخر ممثليها (هيدجر) رحل عنا منذ اقل من السنة .

والحـديث ذو شجـون .

والمهم ، فيما يخص موضوعنا ، هو ان النص الاول او الاثر بدون قائل ، اذ اللغة ، كما يقول دريدا ، مفعول لا سبب له فى اية ذات او اى موجود حاضر فيه (49) فالنص انتاج ذاتى .

... انتـاج بـدون اصـل .

---

(47) امانويل لفيناس فى عدد (الوتر) رقم 54 صفحة 33 وما يلى .

(48) راجع حـوار السفسطائى صفحـة 119 وما يلى فى ترجمة الاب فؤاد جرجى بربـارة ونشر وزارة الثقافة بدمشق .

(49) كتاب مـواقف المذكور صفحـة 39 .

يقول فيلسوف الكتابة فى نص يعلق فيه على ارسطو : ربما ان الفارق اقدم من الوجود (50) ويضيف : هذا الفارق لا اسم له فى لغتنا (ولا مفهوم طبعا) فهو يحيل الى فارق ـ ام ، وهذا هو الاصل والغاية اذا كان ثمة اصل او غاية (51) . وهو على اية حال يدفعنا الى فكر كتابة بدون حضور او غياب ، بدون تاريخ ، بدون سبب ، بدون اول او نهاية ، كتابة تقوض كل ديالكتيك وكل لاهوت وكل انطولوجيا (52) .

القول بدون قائل ،

اللغة بدون بيان ،

الوجود بدون وجود ، اذا شئت ،

اذن من الذى يقول ويبين ويوجد ؟ التقنى ـ المغفل اذا شئت ـ فيما ارى . فالانسان لم يعد حيوانا ناطقا ، بل هو حيوان صانع دمى ونماذج اجرائية ، او حيوان تقنى .

والحداثة هى هذا :

صمت الكلام ،

صمت يحيل الى التقنى .

زمان التقنى وتقنية الزمان

اللا ـ ذات ، اللا ـ اساس ، اللا ـ قول ،

واللا ـ ذاكرة ،

فالوجود كتابة بدون كلام ،

تلك بعض من ابعاد ميتافيزيقا الحداثة ، كما تتبدى اليوم .

قل : القائل خارج الدائرة ، الكلام هامشى ، والدلالة تتأتى الى الموجود (أو النص) من خارجه ، فالحاضر مفصول عما يسبقه وعما يعقبه ومبدأ

---

(50) وهو الذى أشرت اليه فى الحاشية 46 .

(51) كتاب **هوامش الفلسفة** المذكور صفحة 77 .

(52) المرجع ذاته صفحة 78 .

الطبيعة ، اذا جاز استعمال هذه المفردات القديمة ، فى الطبيعة لا قبلها ولا بعدها ولا فوقها .

اذ الحداثــة اجـــراء .

وفى الاجراء يسبعدون اللسان ويفضلون على الحوار الارقام والخطوط والمعادلات والعمل الجمعى المغفل . واذ يتوجهون اليك يخاطبونك ، لا بلغة العقل ـ فهذا يلى ـ بل بلغة الاغراء والآنفعال (الاعلام) وعليك ان تخضع للاستراتيجية المقررة لانك ضمن اللعبة ولا تستطيع ان تفلت من جاذبيتها .

الحداثة اجراء ؟ فمعقوليتها معقولية النماج الاجرائية ، اكملها اليوم فى الاقتصاد ، وهى فى طريقها الى الامتداد لمجالات اخرى كالسياسة والاعلام والثقافة وبقية الفعاليات الانسانية ، ومنها الكتابة الادبية والفن التشكيلى وغيرهما .

هــو زمــان التقنــى .

وهذا وحدات مستقلة كل منها عن الآخر ، ويمكــن تجميعها فى ثلاثــة اوقات : التخطيط فالتنفيذ فالاستهلاك .

والكل مركز حول السلعة ،

وسيرورتها ،

ونموذجها الاكمل الذى هو الدمى الآلية ، تقلد عجائب الكون ، وتعرض عليك ، بأيسر السبل ، منجزات العلم الحديث من الذرة الى الصاروخ فريادة الفضاء . وتفرض ذاتها عليك فتربيك ، تفرض ذاتها على الفن والادب ـ وربما الفكر يوما ـ فيقلدونها .

... وتتحدث وهى صماء تتحدث الى العين والخيال المجرد وتسقط الاذن فالتواصل شركة فى انفعالات .

وفى السوق عزتها وسؤددها ،

... وعرس الجسد ، وايضا انينه وزفراته وحسراته ، اذ تحاصرك ، تحاصر حواسك الالوان وتلويناتها واشكالها فتزيد الغنى غنى والفقير فقرا .
وفى السوق الحد بين الجحيم والنعيم .

اهو زمان التقنى ام تقنية الزمان ؟ هذا وذاك ، هذا اكثر من ذاك ، فلم يعد الزمان ديمومة روحية (او مادية اذا شئت) تبدع ذاتها باستمرار (برغسن) ولا عدد الحركة من حيث القبل والبعد (ارسطو) ولاغير ذلك مما رأى وارتأى الفلاسفة ، بل هو فعل احداث الزمان او انتاجه فى الخطة . اذ ان هذه تحدد بالحساب الاستشرافى الدقيق اجماله (من خمس الى عشر سنوات) وحدود مفعوله (المكان) . وتقسم الكل الى أزمنة وامكنة متعاقبة ومتراتبة بعدد مراحل التنفيذ وتفرعاتها ، وعليك ، منتجا كنت ام مستهلكا ، ان تستجيب لهذا الكل الذى انت جزء منه . وعندما ينتهى اجل الخطة تطوى فالى غيرها . وهكذا دواليك .

كليـــة الخطــة ،

والخطــة هى الكــل .

عظمـــة الحداثـــة ،

اذا اصبح بوسع العقل ان يحسب موارد الكرة وامكانات فضائها الداخلى والخارجى ، حساب الربح والخسارة ، وان يخطط لقرن يزيد او ينقص ، بحيث يمكن ، مبدئيا ، تقسيم الارزاق على العباد . فالبشرية تؤلف كلا متضامنا فى المصير (53) .

والحداثة ايضا يقظة الشعوب واستقلال الامم ،

... وايضا الاستعمار الجديد .

قل : اصبح فى مقدور الانسان ان يحسب الوجود واللا وجود ، لا ان يجعل من الموجود حضورا لذات تتأمله وحسب .

بـؤس الحداثـــة ،

اذ فى دنياها ـ دنيا الانتاج والاستهلاك ، يصنعون ولا يتكلمون . فالخطة كلية القدرة ، تقرر وتودع القرار الآلة . وهذه تقدر وتنفذ ، والاخصائى

---

(53) اشارة الى أدبيات (نادى رومـا) الاقتصادية والانتروبولوجيـة وما كتب فى تاييدهـا او الرد عليها . وهى ، اية كانت قيمتهـا ، قد باشرت هذه النظرة الكليـة الاستشرافية الى مستقبل الانسانية . وقد نشرت وزارة الثقافة بدمشق عددا من كتبها ، وهى فى طريقهـا الى نشر عدد آخر من هذه الدراسات .

يراقب ، فكل الى مهمته منذ الصباح الباكر يسعى راكضا لاهثا فى خط مستقيم. ولقد عينت المواقيت فلا سؤال ولا جواب بل التزام بالعمل ، والعمل انتاج ، والانتاج غاية الغايات .

والآلة تحفظ وتذكر وتذكر . واذا حادت عن جادة الصواب تقدت ذاتها واصلحت ما اعوج من سلوكها ، فلا حوار ولا نقاش ، اذ انت خادم الآلة ، خادم اسيادها ، والخادم يطيع .

وفى دنيا الانتاج والاستهلاك الانسان رقم .

انسانيته جسده ، اقصد اندفاعاته الشهوية ، فهو حزمة انفعالات . وهذه يستثيرها صوت مجهول ينادى ليلا نهارا ومن كل الجهات يحيط بك ويحبس عليك انفاسك فلا تسمع ولا تعرف ولا تفهم الا قوله . اذ الاعلام يرافقك فى حلك وترحالك : تستيقظ فتهرع اليه . تسير فهو فى جيبك ،تتحدث فتردد قوله ، تنام فيوحى لك بأخيلتك وتداعياتك واحلامك . وهو يجيبك قبل ان تسأل ، وعنده لكل سؤال جواب : افعل ، لا تفعل ، فأكلك وشربك ، حزنك وطربك ، زينتك ، حركاتك وسكناتك ... كلها اوكلت اليه ، وهو كلى المعرفة يحدد لك ذوقك واحاسيسك ومواقفك وسياساتك ،

ويقيم الحد بين المعقول واللامعقول ،

ويهديك سواء السبيل .

عـــلام الادب ؟

ويطرح عندها السؤال : اذا كان الادب ضروريا ، اذا كان ثمة ادب من الحداثة ولها ، فما موقعه منها ؟ ما دوره ؟ لاى هدف يوضع ؟ وبكلمة : ماهو ؟ ان جاك دريدا يدعونا الى حذف السؤال عن الـ (ماهو) . ولكن السؤال الذى طرح مرة سيطرح كل مرة والى ان يزول الانسان (54) ،

اذكر ان صديقا لى ممن هم على اطلاع جيد بالادب الفرنسى ، قديمه وجديده ، قرأ رواية كلود سيمون « لوحة مثلثة الصور » (55) وعندما اعادها الى قال :

(54) علم الكتابة ، الطبعة المذكورة صفحة 31 .

(55) نشر مينوى بباريس وهى من أجود ما قدمت لنا الرواية الفرنسية الجديدة . وما ينطبق عليها ينطبق على روايات آلن روب غريبه وغيره .

ـ هذا الرجل ليس لديه ما يقوله لنا .

ـ ولكنه اليوم ، كاتب وروائي من الطبقة الاولى ،

ـ اجـــل .

وكل فقرة من فقرات روايته صورة اخاذة

ـ صحيح . ولكن ما الخيط الرابط بين الفقرات والفصول والصفحات ؟

وما معنى الكل ؟

قلت لذاتي : في لا شعور العربي تمن قديم : ان تكون ثمة رسالة ، والطلب ممتنع .

فسؤال صديقي محرج ، اذ ان غياب الدلالة ليس امرا ابتدعته اللغويات الحديثة ، ولا فرضا من فرضيات بحـوثها ، بـل هـو واقع شطـر كبيـر من كتابة هذا العصر وفنه ، واقع الحداثة وموقعها . وقد يكون هذا الوضع مؤقتا ، الا انه هو الراهن ، وبعد فان العلم ، وان كانت نتائجه تتخطى لحد بعيد الزمان والمكان ، فموضوعاته مستمدة من الواقع الذى يمارس فيه العالم فعله وفعاليته . فالشعر (مثلا دينى روش وميشيل دينى) والفنون التشكيلية (منذ حوالى مطلع هذا القرن) والمسرح (مثلا بيكت ويونسكو) كل هذه وغيرها من الانواع الادبية حذفت القول والقائل ، الدلالة والمعنى ، واستعاضت عن الكل بالنص المغفل . او دمجها كلها فيه . والنص شىء ، هو الشىء ، والتاريخ ايضا نص اى « سيرورة بدون ذات » ، كما يفهم لوى التوسر المادية التاريخ (55 مكرر) وكذلك الجسد وقد امتص الروح (56) . ولهذا يأخذ لاكان على بول ريكور عبارة « القول الفرويدى » (57) اذ التحليل ليس قولا بل هو اجراء والاجراء من شأن الخبير وحدة .

(55 مكرر) فى كتاب **حداثة هجل** لعدد من المؤلفين ، نشر المطبوعات الجامعية بباريس صفحة والرأى فيه نظر اذ ان المؤلف يستشهد بنص فريد لدى ماركس ورد فى الطبعة الفرنسية وحدها لكتاب رأس المال .

(56) لاكان **كتابات** فى عدة أجزاء . النصوص التى تفصل نظريته مبعثرة فيها كلها تقريبا منها (**حلقة البحث عن الحرف المفقود**) و (**الشيء الفرويدى**) وغيرها والكل من نشر سوى بباريس .

(57) بول ريكور ، **فى التفسير ، محاولة عن فرويد** ، نشر سوى بباريس ، والعبارة ترد مرارا فى هذا الكتاب وفى غيره من كتابات المؤلف .

وعندما يتوارى القائل (او الذات) تحذف الرسالة والمرسل والمرسل اليه . فالكتابة صناعة كبقية الصناعات والصانع ، فردا كان ام جماعة ، مغفل . وكل ما فى الحداثة حصيلة عمل متخصص .

فالوجود صناعة بدون صانع ،
ولغة صماء .

اذ الخبير ، ايا كان اختصاصه ، ينتج سلعة والسلعة تستقل عن صانعها لتصبح ملكا لمن يشتريها ، فلا تقول شيئا عن شيء كما يطلب ارسطو من الكلام المفيد (الحكم) اى ان يحيل الى واقع ما (58) بل تقول ذاتها فى نطق يتوارى ساعة الاستهلاك ، ولا تحيل الا الى هذه اللا ـ ذات . وكذلك نص دريدا الاول (الاثر) . فهو ، وان كان متقدما على ثنائية الصانع والمصنوع (السبب والنتيجة فى اللغة الكلاسيكية) ، وان كان اولا (بالمعنى الارسطالى : ما هو سابق على شروط وجوده يؤسسها) فهو مستوحى فى سيرورة الاجراء والانتاج . او هو كالسلعة تغيب من السوق عند ما تباع وتزول نهائيا عند ما تستهلك .

قال صديقى فى معرض الحديث السابق .
ـ ربما هذا كلام له خبيء ؟
والكلمة لابى العلاء المعرى ، فأجبت :

ـ هذا ليس كلاما ، هذا كتابة ، والكتابة انتاج . ولكل انتاج وجه سلعى . والسلعة لعبة مكشوفة ، شريطة ان تلعبها . ولقد تجاوزنى الزمان .

والسلعة جسد ، والعلاقة بها علاقة جسد بآخر . وهذه ليست موضوع تأمل او نظر (الا اللهم عندما تستعاد فسحة الحضور ويكون الناظر قد تخطى الجسدية) اذ انها تنبثق من الشهوة وتنزع نحو ارووائها ، فاذ تحصل على السلعة لا تحولها الى مفاهيم وتحللها ، بل تشملها او تذوقها او تضمها الى صدرك وتزينه بها أو ... او ـ وهذا اضعف الايمان ـ تلتهمها بعينيك .

... وتعيشها ، تعيش ذاتك فيها ولها الى ان تستنفدها الى غيرها . وفى اساس الشهوة الحاجة ، وهذه تستثير غيرها فى سيرورة لا حد يحدها .

---

(58) كتاب **العبارة** .

وكل معـاش مستقل عن الآخـر ، اذ الاستمرار في اللا شعـور او في الذاكرة .

وفي العلاقة الجسدية يزول الحدان يرتدان الى الوظيفة ويذوبان فيها ، أي تتقلص فسحة الحضور ، وتحاذى الصفر فلا ذات ولا موضوع .

وتلك سمة النص الحديث ، نص كلود سيمون وغيره . ففيه لا يحبون ولا يكرهون بل يمارسون فعل اللذة ، يقبلون عليه او يعرضون . واذ ينتهي فالى غيره . وهكذا قل في بقية الممارسات . واذا كان ثمة متفرج ـ كما في نص كلود سيمون احيانا ـ يعيش الانفعال ذاته ، لا في خياله بل في جسده ايضا . ولهذا يتعذر الكلام او يتحول الى زفرات .

فلا يوجد في الرواية شخوص اذ الانسان ذاكرته او رجع ، الماضي مستقبلا فيه بحيث تتكون هوية وتتركز في ذات تقول : انا ، انت ، هو ... بل هناك فعلة على حد تعبير اللغويات اليوم وتعبير الدراسة البنيوية للسرد، والفاعل وظيفته لا ذاته ، ولا توجد احداث ، اذ الحدث دلالته ، تنفصل عنه لتجمع الاحداث في كل هو موضوع الاستذكار ، بل هناك احوال (على حد تعبير المتصوفة اذا جازت المفارقة) وما يشبه الوجد الذي يوحد بين الفاعل وفعلـه .

وتستحيل الاحوال ، كي يكون ثمة ادب ، صورا واحاسيس ومواقف ومشاهد ... تتوالى امامك كما تتوالى الخطوط والالوان والصور على شاشة السينما والذي يجعل من هذه الحالات المبعثرة كلا هو الكاتب يطوف خياله (وخياله في حواسه) كما يطوف المخرج آلته التصويرية هنا وهناك ، يلتقط ما يريد التقاطه ، ثم يعمد الى هذه المادة الخام يحركها كما يحرك لاعب الدمي دماه ، وما يزال حتى يعتقد ان المفعول المطلوب احداثه قد حدث فيقف . فلا توجد بداية تعد لنهاية تتكامل معها ، لا يوجد كتاب بمعنى التأليف الذي يشكل كلا ، بل هناك تشريط للقارىء او للمتفرج وتكييف هو الذي يجب ان يتحقق .

ولا يوجد اخيرا وبالنتيجة كاتب وقارىء (فهذان يلتقيان على صعيد المفعول) بل سيرورة انتاج مغفلة مبدئيا ، هدفها ليس تلبية حاجة السوق كما كانت عليه الحال في الانتاج السلعي البورجوازي الخالص ، بل ابتداع عالم انساني وانسان جديدين يستجيبان لمقتضيات التكنولوجيا التي هي المحرك للحداثة وحاملها .

والكتابة ، اية كانت كليتها ، مرتبطة بموقع .

وموقعنا اليوم هو الانتاج والاستهلاك . قل ، سياسة الخطة او السياسة المخططــة والنمــاذج الاجرائيــة .

قد يتساءل المرء عما اذا كان الادب الجديد قد حقق الغرض منه . الا ان السؤال سابق لاوانه اذ ان هذا الادب بدايات سوف تطرأ عليها استحالات كثيرة قبل ان تحقق شروط وجودها . وكذلك حضارة الحداثة . وما يبدو لى مؤكدا هو ان الكتاب يساير حركة الانتاج التقنى اذ يرجح الصناعة والمصنوع على الصانع وبالتالى المقول على القول وبالنتيجة المفعول على الفاعل . وتلك صورة السلعة فى زمان التقنى : موجود بدون موجد ، او ، على حد تعبير افلاطون ، ابن بدون اب .

وكل تقنية كتابة بمعنى ما ، وكتاب غير مبين .

السؤال الاهم هو : اذا علام الادب ؟

والواقع ان الكتاب فقد ، منذ زمن طويل ، صفته الرسائلية ليصبح سلعة ، فقدها منذ ان وجدت الطباعة التى رافقت تكون البورجوازية وسيطرتها على المجتمعات والجماعات ، ونمت بنموها .

الا ان الانتاج السلعى فى زمان التقنى غيره فى زمان البورجوازى . فاذ حل ذلك محل هذا وحلت الخطة محل المشروع التجارى ، استبدل الناشر والموزع الخاصان والوسيط (السمسار) الذى هو اداتهما فى نقل الكتاب الى القارىء ، استبدلوا كلهم اما بالمؤسسات الحكومية التى تخطط وتكيف الرأى العام بالدعاوة وبالايديولوجية التى هى خلفيتها ، تسقط هذا الكاتب وترفع من شأن ذلك ، واما باحتكارات القلة (الاوليغوبول) التى تعتمد النهج ذاته وتراوح سياستها بين حساب الربح والخسارة من جهة وبين خطها الايديولوجى اوخط حزبها من جهة اخرى . والاحتكار ، حكوميا كان ام غير حكومى ، يستلزم الحماية الجمركية . فالكتاب تجارة ووسيلة تسيطر بها الجماعات القوية على الضعيفة ، وهو من جملة وسائل استغلال الانسان للانسان .

والاعلام ، وهو صوت العالم السلعى ، يحيط بهذا العالم من كل الجهات ، يسبقه ، يعلن عنه ، يبشر به ويتقدمه ، يشق له الطريق .

وانت للاعلام فاين واني توجهت تسمعه يناديك ، بأيسر السبل تسمعه اذ يكفي ان تضغط على الزر حتى ينبثق امامك عالمه المسحور بكل الانغام والالوان والرقصات ، في كل دقيقة تتبدل وتقول الشيء ذاته ، فلا يمكنك ان تفلت من قبضته التي لا يقبض عليها . اذ الاعلام هو كتاب الحداثة الاكبر ، فوحده يتكلم وانت تصغي . ويعلمك فنون الادب الى جانب العلوم الدقيقة ، والسياسة وعجائب الاكتشافات الحديثة واسرار الاقتصاد . وينقلك في لحظة من عالم الذرة الى عالم المجرة وانت تتبعه راضيا مسرورا . فثقافتك ، جلها ان لم يكن كلها ، تأتيك منه ، وايضا ميسرة بأهون السبل ، فلا تناقش .

قلت : علام الادب ؟ والاصح : علام الاديب ؟ فقد اصبح جزءا من سيرورة كبرى تتخطاه حجما واغراضا . وعليه مع ذلك ان يستحضرها ويكشف عن دلالتها . والواقع ان وضع الاديب لم يكن ، يوما ، اصعب مما هو عليه الآن ، اذا قيس بمقياس المهمة التي عليه ان ينهض بها . فالكاتب ـ اديبا كان ام مفكرا ـ هو اليوم اكثر من اي يوم مضى ، صوت الشعب ، وعليه ان يقول وجودا اسكتته التقنية : تقنية الحكم وتقنية معالجة الاشياء . والكتابة هي حيث كثافة الوجود تستحيل شفافية .

ومهمة الاديب ، في الوطن العربي الحبيب ، اصعب بكثير مما هي عليه في اي وطن آخر (اقله بالقياس مع البلدان المصنعة) اذ طالما ان الجماعة لم تعترف له بعد بوجود ذاتي ، كما قلت ، فالناشر ، حكوميا كان ام غير حكومي ، يخضعه لاغراضه ويقلص حريته بحيث تحاذي الصفر احيانا . والموزع ـ وهو سيد حركة الكتاب عندنا ـ يجعل منه عنصرا ـ اصغر العناصر واقلها شأنا ـ من تجارته . وكلنا يعرف ان الموزع يقتطع من ثمن الكتاب 40 الى 60 بالمائة هي حصته ، حصة الاسد ، وللطابع وتاجر الورق ، لكل منهما ، مثل هذه الحصة . اضف ـ وهذا اهم مما تقدم ـ ان الوطن العربي ، وقد أخذ يمارس استقلاله حقا بعد خضوع للاجنبي طالت مدته واستطالت ، وايضا وقد دخل مرحلة الحداثة وهو غير معد لها ، هذا الوطن يراكم ، على ارضية تنظيم عشائري رأينا نتائجها في لبنان ، مختلف انواع البنى ، ويراوح بخاصة بين الليبرالية البورجوازية من طراز القرن التاسع عشر والديمقراطية الشعبية ذات الحزب الواحد او الجبهة الوطنية ، يراوح بين التنظيم النقابي للمجتمع وبين الحرية المتاحة للتاجر كي يمارس تجارته على اكثر الاساليب انانية . اضف ، وللاسباب السابقة ذكرها وغيرها ، انقسام وطننا الى وحدات مونادية كل منها مغلق على ذاته ، فثمة الصراعات السياسية والايديولوجية والمصلحية

وغيرها بين الاقطار . تلى ، بشكل منطقى (بالاحرى لا منطقى) الحماية الجمركية للانتاج المحلى ، والتى تخضع انتقال الكتاب لكل القيود التى تخضع لها السلع المستوردة ، كالعمولات وتبديل العملات والروتين الادارى وغير ذلك . فى مثل هذا الوضع يصبح الكتاب لعبة بيد الحاكم والبيروقراطى والمحتكر والوسيط ، يراوح فى مكانه عاجزا عن الانتقال احيانا من مدينة الى اخرى ، بله الانتقال من قطر الى آخر .

ووضع الكاتب كوضع الكتاب واسوأ . ويكفى ان نذكر انه لولا بعض اللقاءات التى تعقدها الاتحادات او الجامعات ، لما عرف الكتاب فى قطر اسماء زملائهم فى قطر آخر .

وننسى ان الثقافة ، الى جانب تضامن سياسى هش ، هى البقية الباقية من وحدتنا اقصد وجودنا

وهناك ايضا مشكلات لادبنا اعمق جذورا فى تاريخنا وابعد مدى فى وجودنا هى التى سأعود عليها فيما يلى .

وتبدو العقبات التى ذكرت والتى لم اذكر وكأنها غير قابلة للتخطى . وفي طليعتها بدون شك سيطرة التقني ومستلزمات الانتاج والاستهلاك .

والواقع ان الجواب عن معنى الادب ودور الاديب دوما صعب وفيه اقوال ، والناس دوما حول المسألة يختصمون . ذلك ان الادب وهو الفعل الذى به يتجاوز الانسان الحتميات ليس ضرورة ، اذ انه شق طريق حيث لا طريق واحداث (وهذا هو الانتاج بالمعنى الادق) نور حيث لا نور ، وبهذا ، وحده ، يجعل الادب الجماعة حاضرة لذاتها والانسان حاضرا للانسان ، واللاحضور الذى ينادى به دريدا ، هو المقابل للحضور وبالتالى فهو وجه من اوجهه . والكاتب هو الذى يحول اللاحضور الى حضور .

وبعد فان العصور الحديثة ، منذ ظهور الطباعة حتى اليوم ، وان كانت قد جعلت من الكتاب سلعة واخضعته ، هو وواضعه لتسلط الناشر والموزع وغيرهما ، فقد غيرت بنيته الذاتية ، كما سنرى وادخلت على دوره تبديلات أساسية ايجابية هى التى يجدر التشديد عليها الآن .

اولها ان العصور الحديثة خلعت عن الكتاب ، الى جانب قدسيته ، صفته السحرية التى كانت تجعل من اصحابه ، فى أغلب العصور السابقة ، جماعة

مغلقة تضع علمها وخبرتها فى خدمة الملوك والامراء . فلم يعد الكتاب سرا يلقن ، بل هو حيث يتحدث الانسان للانسان .

ومن ثم جعلت منه ــ وهذا نتيجة لما تقدم ــ اداة لتربية الجماهير حررتها من الجهل وايقظتها وجعلت منها صنوا للحاكم . وبذلك تحققت وتتحقق تدريجيا الديموقراطية الثقافية التى هى الطريق الى الديمقراطية السياسية .

ثالثا ــ فان المكتبات المنتشرة فى كل مكان تقيم صلة وثيقة بين الكاتب وزملائه فى اقطار العالم كله ، كما ان تبسيط العلوم وكتب الجيب وتعميم وسائل الايصال الجماهيرية وغيرها تجعل العلم والادب والفن والفكر فى متناول جميع الناس .

ونحن ــ وهذا رابعا ــ مدينون لانتشار الكتاب بفنون الادب المستحدثة ، وايضا بنمو العلوم المتزايد . اذ لم يعد الكتاب وحيا خصت به نخبة ممتازة ، بل هو حصيلة خبرة الجميع ، العالم يجعل منها علما والمفكر فكرا والاديب رواية ومسرحا وشعرا .

صحيح ان النشر المتسارع زاد من الثرثرة ومن اشباه المثقفين . الا انه ، من وجه آخر ، فتح باب الحوار بين الشعوب والامم على مصراعيه ، فهو الطريق الى انسانية موحدة .

الكتـاب الاشكـالى
و
مـا هـو الكتـاب ؟

يعلن جاك دريدا نهاية الكتاب وبدء الكتابة ،

لا لان وسائل الاعلام الجماهيرية او السمعية البصرية تحل محل الكتاب تدريجيا ، فالكتاب ما يزال حيا يرزق ، وانتاجه على احسن حال ،

لا لان الكتاب وليد مرحلة تاريخية معينة سبقتها مراحل عاشت بدون كتب او بالحد الادنى من هذه ، ومع ذلك ابدعت وكانت لها وسائلها فى التربية والاعلام ، وسوف نشهد مراحل اخرى لها وسائل تـؤدى الاغراض ذاتها ،

بل لان الكتاب مرتبط بالكتابة الصوتية وبالتالى بتصور الوجود على انه حضور (كتاب) ، وهذا من طبيعة روحانية لا كتابية ، ومرتبط ايضا

بالاسم (الاسماء تهبط من السماء كما نقول نحن) والاسم نتيجة للصوت (او النفس) الذى يقوله ، والانسانية اليوم فى طريقها الى الكتابة غير الصوتية والتسجيلية التى تقيم المجتمع على اساس العلائق الموضوعية التى هى كتابية لا كلامية (59) ايضا مرة : زمان التقنى والهيئات المتخصصة المغفلة.

ولما لم يكن بامكانى الدخول فى تفاصيل برهنة دريدا التى لم تكتمل والتى تبعدنى عن موضوعى فأنا استخلص منها نتيجة واحدة وهى ان الكتاب اشكالى بطبيعته ، وعلى ان اسائل عما هو الكتاب لارى – ضمن حدود امكان الرؤية – ما اذا كان سينتهى (وما معنى النهاية) ام لا .

وبعد فالكتاب – وهذا بديهى – ليس ما سطر على الورق وحفظ فى المكتبات ، بل هو مقولة انطولوجية ما تزال مضمرة فى تاريخ الفكر . اذ ان تصوره يحيل الى رؤية للموجود ولعلاقة بالموجودات ساعود اليها . والوجود سؤال ابدا معلق كما رأى وقال اول من ركز الفلسفة حول علم الوجود ، اقصد ارسطو (60) . فالكتاب بدوره اشكالى ، عندنا وعند بقية الامم ، عندنا اكثر من عندهم ، لاسباب يلى ذكرها بايجاز .

وكان اول من انتبه عندنا الى الكتاب اول موسوعى عربى ، اقصد الجاحظ فى مقدمة كتاب (الحيوان) التى هى عنده بمثابة رسالة فى المنهج على غرار مؤلف ديكارت المعروف . اذ كان قبل (الحيوان) قد وضع كتبا كثيرة فى علوم شتى وسوف يضع كتبا اخرى ، وكلها تحاول ان تحيط بالعلوم المعروفة فى عصره . فالكتاب عنده موسوعة العلوم اى جماع العلوم او العلم . « انى لك بشىء يجمع لك الاول والآخر ، والناقص والوافر ، والخفى والظاهر ، والشاهد والغائب ، والرفيع والوضيع ، والغث والسمين ، والشكل وخلافه ، والجنس وضده » (61) . تلى بعد صفحات قليلة عبارته المعروفة : « الكتاب وعاء ملىء علما » .

---

(59) **علم الكتابة** الطبعة المذكورة ، الفصل الاول بخاصة الصفحة 41 .

(60) ارسطو ، **ما وراء الطبيعة** . راجع بيير اوبنك **مشكلة الوجود عند ارسطو** نشر المطبوعات الجامعية الفرنسية بباريس 1962 .

(61) الجاحظ ، **الحيوان** تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، نشر مكتبة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر عام 1357 هـ الجزء الاول صفحة 39 وفى سلسلة (الروائع) الجزء 18 . لفؤاد افرام البستانى نشر المطبعة الكاثوليكية فى بيروت مختارات جيدة من مقدمة الجاحظ مع تقديم .

قد لا ينتبه القارىء لاول وهلة الى هذه الرؤية الشمولية اذ ان اسلوب الجاحظ الاستطرادى الذى يراوح بين الطرفة والتوثيق ، بين الشواهد الادبية والدقة العلمية يحجبها عنا . الا ان الهدف واضح من السياق . فليس من قبيل الصدفة ان الجاحظ بعد الاشارة الى منتقدى كتبه (مما يدل على ان هذه الكتب قد قرئت ونوقشت ووضعت موضع الاتهام وفضل الشعر عليها) ينتقل ، وكما لو ان الانتقال استطرادى ، الى تصنيف الموجودات ، اولا تصنيفا منطقيا (متفق ومختلف ومتضاد) ثم تصنيفا وجوديا . فثمة الجماد والنامى ، ثمى العناصر الاربعة : الماء والهواء والتراب والنار ، بعدها ، الحيوان والنبات والحيوان فصيح واعجم ، والفصيح يتسم بالبيان ، وهذا لفظ وخط (الكلام والكتابة) وعقد . ويعقب بمقارنة بين العقل والغريـزة (62) . ذلـك ان التصنيف – وتصنيف الجاحظ جد بدائي ، الا انه معبر – ووضع الموجودات ، كل منها ، فى موضعه الطبيعى من منظومة الوجود الذى ، اذا ما اعتبر من هذا المنظور ، يؤلف كتابا هو الكتاب الكلى او الاشمل .

ويعود بعدها الجاحظ الى الرد على منتقديه ، لا ليدحض الحجة بالحجة – اذ قلما يلجأ الى ذلك – بل ليبين ان الكتاب ظاهرة مدنية ، فهو ملازم للاجتماع اذ الاجتماع تواصل . ولما كان الاجتماع ضروريا للناس كى يتمكنوا من الدفاع عن انفسهم ومن تحصيل وسائل معيشتهم ، كما سيقول ابن خلدون بعد الجاحظ بقرون ، فالكتاب امر لابد منه (63)

ويبدو لى ان الجاحظ يريد ، عبر برهنته المشتتة ، وضع قرائه بعامة ومنتقديه بخاصة امام ثنائية لا يمكنهم الا ان يختاروا حدها الاول : كتاب او لا كتاب .

واذ يصل الى هذه النتيجة المنطقية ، يعقد موازنة – هى والتصنيف محورا المقدمة – بين الشعر والكتاب تشبه لحد بعيد التعارض الحديث بين الكلام والكتابة وذلك ليؤثر – والجاحظ بعد من الموالى – الحد الثانى على الاول . وترتد خلاصة محاجته الى ثلاث نقاط .

اولاها ان الشعر « حديث الميلاد ، صغير السن ، اول من نهج سبيله امرؤ القيس بن حجر والمهلهل بن ربيعة » فى حين ان الكتاب يرقى الى ارسطو

---

(62) **الحيوان** ، الطبعـة المذكورة فى الصفحات 26 ، 27 ، 31 ، 35 .

(63) المرجع ذاتـه 37 و 42 و 44 و 71 .

وافلاطون وديمقراطس وفلان وفلان فهو « قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور » .

ومن ثم فان الشعر قومى او اقليمى ، فهو لا يترجم وان ترجم فقد فضيلته ، ومن وجهة اخرى « فقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان، وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن » (64) .

واخيرا فان الشعر ذاتى ، فى حين ان الكتاب كلى او انسانى ومنفعة الشعر اصطلاحية « وليست بحقيقة بينة » فى حين ان « كل شىء فى العالم من الصناعة والارفاق ولالآت » موجودة فى الكتب دون الاشعار . يقول هذا ويضيف : « وهاهنا كتب هى بيننا وبينكم » . ويعدد اقليدس وجالينوس والمجسطى « وفيها بلاغ للناس » (65)

وواضح تأثير العقل الاغريقى فى هذه البرهنة (البرهنة لا اسلوب العرض) اذ الكون عند الاغريق نظام (كوزمس) والوجود عقل (برمنيذس) ولحمته الداخلية مودة (ايروس) . فالعلم يقطعه تبعا لمفاصله الطبيعية والمعبرة (مثل افلاطون) ، ويكشف عن رابطته الذاتية (فعل الوجود لدى ارسطو) ومقولاته (ارسطو ايضا) او اجناسه الكبرى (افلاطون) تلك التى ، اذ نعرفها، نعرف انه معمار متناسق وتأليف منسجم ،

... وكتـــــاب ،

اليـــه ترتـــد الكتـــب .

فهذه هى المقابل له اذ عليها ان تقوله هو كما هو .

ذلكم هو العلم كما حدده افلاطون وارسطو وكثفا معناه فى كلمة « فلسفة » واستعاده هجل وجعل منه منطقا ، وبقى حتى الآن يستدعينا .

ذلكم هو ايضا الكتاب الكلى تسعى اليه البشرية منذ افلاطون وربما قبله ، الى مالا رميه وربما بعده .

---

(64) المرجع ذاتــه 74 ــ 75 .

(65) المرجع ذاتــه 80 .

ويطرح عندها سؤال ، في الجواب عنه تختلف الفلسفات والآداب والعلوم : هل يمكن لهذا المقابل ان يكون صورة امينة لكتاب الوجود (افلاطون) ام عاكسا (الماركسية) ام انه فسحة ابداع وحضور ، ابداع الانسان لوجوده ولعالمه وحضوره لهذين ؟

.... وكـان للعـرب كتـاب آخـر .

اذ لما استقروا في المدينة بعد فتح الاقطار والامصار ومخالطة الامم وتأسيس الدولة ، كان عليهم ، لادارة شؤون الاقاليم والحفاظ على الدولة ، ان يضعوا التشريعات المناسبة ويسجلوها . ويسجلوا المعاملات والمعاهدات والرسائل وغيرها ، اذ المكتوب ملزم ، فاستكتبوا ثم كتبوا ، وكان عليهم ايضا ، لضرورات العمران ، ان يتعلموا العلوم . فاقتبسوا وترجموا ما استطاعوا الى ذلك سبيلا ، بخاصة عن حكمة الاغريق ، ثم الفوا وابدعوا فكانت لهم علومهم ، منها علم الكلام والفلسفة والفقه وعلوم اللغة والعلوم الوضعية . بهذا تبنوا الكتاب كما تصوره الاغريق ووضعوا كتبا مبتكرة ما تزال حتى اليوم حاضرة في التراث الانساني تنادينا .

الا انه عناهم ايضا ، وقد اخذوا يختلطون بالشعوب ، عناهم الحفاظ على اصلهم لغة وانسابا ومطولات ، شعرا وكلما ، مواقف وطرفا ، وعلائق ومشاعر وغيرها . فرحلوا الى البادية يسجلون ما حفظته العرب من تاريخهم ، فماتناقلته الالسن وصانته الصدور دونوه ورتبوه وصنفوه في كتب السير والطبقات والحماسة والمجموعات الكبيرة كعيون الاخبار والامالي والعقد الفريد والاغاني وغيرها ، وكلها حصيلة عمل طويل امتد على حوالي ثلاثة قرون وربما اكثر .

هذه المدونات هي تسجيل كلام – العرب – لا كتابتهم . وقد كانت وما تزال لحد بعيد هي الادب العربي وينبوعه الذى لا ينضب ، تقرأ وتحفظ وتستلهم وتحتذى وتقلد ، تقلد احيانا بالحرف الواحد . وهي اليوم ، في محاولة جيدة لاستعادتها ، تحول الى رواية ومسرحية وقصة قصيرة .

وكلام العرب شعر ،

وشعرنا حتى شوقي وحافظ والمطران ، وحتى الاخطل الصغير وسعيد عقل ووصفي القرنفلي والجواهري وبدوى الجبل وغيرهم مقاربات ، بنسب متفاوتة ، مما سجل في الحماسات ، وبدوى الجبل هو خاتمة مشرفة لهذا المطاف الطويل .

والواقع ان شعرنا بلغ نهايته منذ زمن طويل ، اقصد منذ المتنبى الذى انهى موروثنا الشعرى كما انهى هجل الفلسفة الارسططالية بمعنى ان كلا منهما بلغ بموروثه الى ابعد حد بوسعه ان يبلغه ،

وبعده المنعطف ، ولو كان المنعطف قرونا .

اقول ايضا : ان هذه المدونات حددت هى لاكتب الفلسفة والعلوم حتى ولا علم الكلام الذى كان له مفعول كبير فى تاريخنا السياسى ، حددت حساسية العربى اذ رسمت له ايقاع وجوده وحضوره لهذا الوجود ، وحتى تصوره للوجود ، وهى التى ربتنا كلنا اذ درسناها فى نصوصها او فى مقتطفات منها فجعلتنا على ما نحن عليه .

واليوم تدركنا الحداثة فثمة اجيال جديدة فى قطيعة مع هذا الماضى العظيم وفى نزوع مستمر نحو الآلة ودنيا التقنية والصناعة والاصطناع .

واخطر هذه المدونات والمجموعات شأنا كتاب الاغانى ـ ملحمة العرب ـ الذى يدل عنوانه على ان صاحبه رأى وجود العرب لا استنتاجا ولا استقراء ولا فلسفة بل كلما جميلا او ادبا وسجلا لادب ، قل : انشادا وخبرا عن انشاد ، وقرأه خلفاؤه ونحن نقرؤه اليوم على انه كذلك (66) . ووجود العرب شعر ينشد .

وبعد فنحن نطلب من الشعر دوما ان ينشد ومن النثر ان يلقى حتى يحاذى الشعر ، نطلب من الشعر الاكثر حداثة (67) ان يهدهد ايقاع حياتنا اكثر مما نريده معنى نلتزم به .

لا عجب فنحن من امة صاغها الكلام .

والذى يسترعى الانتباه فى كتاب الاغانى ان صاحبه ، اذ روى سيرة العرب منذ جاهليتهم حتى اوائل القرن الرابع اى الى بدايات الانحسار الاولى ،

---

(66) راجع شفيق جبرى **دراسات فى الاغانى** منشورات الجامعة السورية عام 1951 حيث تجد شواهد كثيرة من الاصفهانى ومن خلفائه عن هدف الكتاب بخاصة الصفحات 8 ـ 15 .

(67) مثال ذلك شعر ادونيس ومحمود درويش فى مجموعتيه الاخيرتين (محاولة رقم 7) و (تلك صورتها ... وهذا انتحار العاشق) ، وقد سمعت الاثنين يلقيان ويعجب الجمهور ويصفق فهم أم لم يفهم .

انتقى من الاخبار والاشعار ـ بحجة الغناء ولاسباب اخرى (67) ـ اقربها الى روح فجرهم ، اقصد الجاهلية وصدر الاسلام واسقط ما تبقى ، مما يدل على ان الاصل ـ ومنه الاصالة ـ كان وما يزال قبلة العرب .

وقبلة الساميين طرا ،

ولم يجانبوا الصواب ، كما قد نظن اليوم ،

اذ في الفجر الاول ، وهو يرقى على ما رأى الساميون الى ابراهيم الخليل بدت للانسان (وحيا او اشراقا او استنباطا ، سيان) المشكلات الاكثر احاطة ، تلك التي ما يزال الناس يختصمون حولها حتى اليوم وستلازمهم الى منتهى الدهور والتي نطلق عليها اسما ـ قد يقلص مدلولها ـ هو الميتافيزيقا كالوجود والعدم ومآل الانسان واصل الزمان ، والارض سرها وغربة البشر فيها ، وغير ذلك ، وكذلك المعاني الاكثر اساسية كالخير والشر والعدل والظلم والحساب والعقاب وغيرها ، ووجود هذه المعاني وعلاقة الانسان بها وما الى ذلك .

وفي البدء الكل ،
يلي النمو ،
والبدء ذكر ،
وقول الذكر كلام
ولسان العرب كلام .

وعلى اية حال فاذ شعر العرب انهم مهددون بالذوبان في الشعوب ، ولم تكن طبيعة الدولة العربية وتقنية الحكم في ذلك الزمان بقادرتين على التأليف بين الاقاليم ووحداتها الحضارية المتنافرة ، كان عليهم ان يرندوا الى اصلهم فهو الضامن لخصوصيتهم . وبعدها ، في عصور الانحسار ، اصبح الارتداد هذا انطواء على الذات ، ونحن اليوم اذ نتحدث عن اليقظة والاحياء والبعث (وايا كان اتجاهنا الحزبي والايديولوجي) نسائل الاصل ونسأل عنه .

(67 مكرر) تشيع الاصفهاني معروف أوردته الكتب القديمة كلها ، راجع بشأنه كتاب شفيق جبري المذكور صفحة 28 ففيه شواهد لا بأس بها . الا أن التشيع بعض السبب وليس كله .

والاصل بعد لا يعاد بل يستعاد ، والاستعادة هي التي تجعل من تاريخ الامة وحدة هي فسحة حضور ، حضور الجماعة لذاتها ولبقية الامم والجماعات .

اقول ايضا : الاصل ليس نقطة زمانية ــ مكانية نحددها باحداثياتها ونردها بالتحليل الى العناصر المركبة لها فنجعل منها مفهوما او فكرة ، بل هو هذه العلاقة التي تقيمها ــ ايجابا ام سلبيا ــ مع مجمل تاريخك ، اذ تشده اليك وتنتمي اليه ، فلا يمكنك اذا ان تجعل منه مبدا بالمعنى الارسطالي (الاساس العقلي الاول اطلاقا) بل هو خبر يروى وكلام ينقل ، ولهذا كانت كتب العرب ــ جلها ان لم يكن كلها ــ اخبارا . والاخبار هذه ليست تاريخا بمدلول الكلمة العلمي ، بل هي احداث مازجت بين المتخيل والواقع لتدل على بؤرة الدلالة ، واليها تحيل .

والوجود دلالة اكثر مما هو علم .

وانما العلم هو اخضاع الدلالة لسلطان العقل .

ذلك هو الدور الذي حدده افلاطون وهو يستعيد تاريخ الاغريق (68) للميتوس او ما نسميه اليوم اسطورة بازدراء (69) واسطورة الاغريق تقابل عندنا الخبر مع فوارق لا مجال لذكرها الآن . وكل منهما على طريقته ، يشير اكثر مما يحدد ، يومئ اكثر مما يقول .

يقول ليومئ ويشير ويومئ الى الاصل .
... ويقــوله
... وعليــك ان تقــرأ
... وتقـــول .
ذلكم هو ينبوع الادب وفنون الادب .

ويدرك اجدادنا الانحسار فيجمعون ما تراكم لديهم ولدى شعوب الشرق من اساطير وتخييلات وشطحات ايهامية وخرافات فصلت الشعب عن واقع لا يعاش ولا يطاق .

تلك كانت مرحلة (الف ليلة وليلة) والاسفار المشابهة ، صعدت (بالمعنى الفرويدي للكلمة) الوجود المتردي وقالت ، على طريقتها ، ما اراد الشعب

(68) راجع بخاصة **حوار اكرتيس** ترجمة الاب برباره ونشر وزارة الثقافة بدمشق .
(69) راجع بخاصة **حوار الفيدريس** وتعليقات روبان على هذا الموضــوع .

قوله : عزلة هذا الشعب ، حقده على الحاكم المستبد ، وحلمه الذى لا يطال بعالم افضل .

وفى هذه الاسفار وفى مجموعات الاخبار وغيرها الدليل على ان وجودنا سافات متراكمة ومتداخلة من الموجودات . وسوف يمضى زمن طويل ، على ما يبدو ، قبل ان نفك هذه السافات ونرد كلا منها الى زمانه ومكانه وبيئته الاقتصادية والسياسية والثقافية ، فندخل حقا فى حوار تطهيرى ومثمر مع تاريخنا . الا ان الحوار هذا هو البدء الحق للوجود القومى ، وأمل المستقبل .

تعارضات تستحيل انفصامات

فكتاب العرب كتابان ،

وقولهم قولان ،

كتاب العلم وقول الحكمة (70) من وجه وكتاب الاصالة وقول الشعر من جانب آخر .

وايضا مرة : الكتابة والكلام .

قل : العقل والنقل .

والمسألة بعد حاضرة عندنا وعند بقية الامم بشكل او بآخر ، وهى ترتد الى السؤال عن سلطان القول ومن اين يستمده : امن ذاته اذ يكتب الموجودات او من آخر ــ باطلاق المعنى ــ يقول فثمة الكتابة والكلام ؟

حول هذا السؤال اختصم اجدادنا الى حد التشاتم والفرقة ، واخذت هذه الخصومة شكلها الاحد الاعم فى الصراع التاريخى بين الفلسفة وعلم الكلام . ففى جبهة ابن سينا وابن رشد وخلفاؤهما ومريدوهما ، وفى جبهة أخرى الغزالى وابن تيمية وخلفاؤهما ومريدوهما (71) . والحكمة واحدة ،

(70) الحكمة (صوفيا) ومنها (فيلو ـ صوفيا) . والعلم والحكمة كلمتان مترادفتان لدى الاغريق . والحكيم أو المعلم هو ، فيما يشرح هيدجر ، الخبير فى شؤون العلم . الا ان العرب ، وان كانوا استخدموا منذ أيام الجاحظ وبعده ، كلمة حكمة بهذا المعنى ، فقد أضافوا اليها مبدأ اخلاقيا ودينيا لا نراه لدى الاغريق .

(71) راجع بخاصة كتابى **تهافت الفلاسفة** للغزالى **وتهافت التهافت** لابن رشد ولهما طبعات كثيرة .

فيما يرى الفريق الاول ، الا انها تقال فى صيغتين . الواحدة (العلم) للخاصة ، والثانية (الشريعة) لعامة النــاس . هذا ما يقوله ابن رشد فى كلام لا لبس فيه (72) ، فى حين لا يرى الغزالى ــ وهو الاقوى والاعنف ــ سوى حكمــة فيها الحد بين الحقيقة والضلال . وبالاستناد اليها يصوغ الغزالى سبع عشرة قضية معروفة هى حيث الفلاسفة كفروا او حادوا عن جادة الصواب (73) .

وفى هذه الفترة قال ابو العلاء المعرى ببيته المعروف :

كــذب الظــن لا امــام ســوى العقل مشيرا فى صبحه والمساء

الا انه مع ذلك بقى مترددا .

وبطول الحوار ويستطيل ، ويبقى حوار الصم .

ولكن لمــا كان ، يومها ، كتــاب الله ، وحده ، هو المرجع والحكم ، كان بوسع الخطين المتناقضين ان يتعايشا ولو بعسر . وبعدهــا ، وفى ايامنــا ، تعددت المراجع والسلطات فالقول شتات .

أقــول ايضا ومن وجه آخــر ، لمــا كانت المؤسسات الاجتماعية ما تزال متماسكة لدرجة ما ، كان بوسع هذه المؤسسات ان تمتص النزاع اذا استفحل اذ تجعل منه مسألة سياسية الفصل فيها لقول « الامير » .

وعند العرب قول الامير فصل المقال .

ذلكم هو التعارض بين العقل والنقل ، بين سلطان البرهنه ، وسلطان القائل الاول (ايــة كانت اولويته) تعارض اخترق التاريخ العربى برمتــه ، اخترقه وما يزال وسوف يستمر لزمن بعيد على ما يبدو اذ الانسان ، فــردا وجماعة ، ابن تاريخه ، يرده الى مستوى اللاشعور ويستبقيه ، فلا يمكن ان يفلت منه كما ان الجسم بوصفه كتلة مادية لا يستطيع التحرر من الجاذبية الارضية .

---

(72) راجع بخاصة كتابى ابن رشد : **كشف مناهج الادلة وفصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من اتصال** والكتابان مطبوعان اعتياديا معا .

(73) فى كتابه **تهافت الفلاسفــة** المذكور واحسن طبعاتــه حتى الآن طبعة بويج توزيــع المكتبــة الشرقية فى بيروت وكذلك بالنسبة لكتاب ابن رشد **تهافت التهافت** المذكور .

وعنه نشأت تعارضات .

فالذى يسترعى الانتباه فى التاريخ العربى هو التباعد المتزايد ، التباعد الى حد الانفصام بين الفكر والادب حتى لكأن الاثنين يسيران الواحد بمحاذاة الآخر ، كالخطين المستقيمين المتوازيين لا يلتقيان ابدا وسرمدا . وبالفعل فان ، اذ ما تجاوزنا الشعر الجاهلى الذى كان يصدر عن رؤية حقيقية ــ وربما كلية ــ لم نتبينها بعد لانقطاع الصلة بيننا وبين روحانيته ، نلاحظ ان الادب اصبح تدريجيا تشبيها مبتكرا ، صورة غير مألوفــة ، بيتا بليغا ، طرفــة ، كلمة ظريفة ، عاطفة جياشة ، حكمة بليغة ، او « لقطة » كما يقال اليــوم او غير ذلك . واصبحت ابعاده الاساسية كالاستعارة والمجاز والكنايــة وغيرها محسنات لفظية . والى هذا الوضع يرقى التمييز القاطع والمفتعل لحد بعيد بين الشكل والمضمون او المعنى والمبنى ، وطغى الاول على الثانى ، هذا حيادى وذاك هو الاصل . او قل اصبح الادب شكلا ، المضمون فيــه سيان . فالادب لا يفكر بل يطرب ، ومايزال هذا التصور هو الشائع اليوم عند الكثيرين رغم الالتزام وما يلزم عنه ورغم اقحام الايديولوجيات فى صميمه .

اما الفلسفة التى توضع اعتياديا فى مقابل الادب ــ وهذا خطــأ اذ ان الفلسفة ليست كلية الفكر ــ فتكاد تكون فى تراثنا حيادية لا بل غريبة ، عن البيان العربى ، ونحن الذين ربتنا مجموعات الاخبار والسير ، نكاد نرى فى هذا الموروث ، ورغم الاختصاص ، رطانة اعجمية . فزكى الارسوزى ــ هــذا احد اعلام الفلسفة العربية المعاصرة ــ وربما ، وهذا هو رأيى ، اكبر اسم فيها ــ اختار بقصد تحطيم هذا الموروف ، صفحات من الفارابى وابن سينــا والغزالى ، ليدلل على ان هؤلاء الاعلام غرباء عنا (74) . وهذا خطأ اذ ان الذين تعربوا عــرب رغم اصلهم الاجنبى ، وقد أغنــوا تراثنا باسهامات عظيمــة . الا أنه خطأ ذو دلالة .

وغربة الفلسفة عن اللسان العربى الاصيل ذات دلالة ايضا ، اذ انه ، الى جانب ضرورة ابتداع المصطلحات والتعابير وطرق العرض من قبل المترجمين والمؤلفين ، ابتداعا فجر اللسان المبين وادخله فى طرق ملتوية من حيث اسلوب الكتابة ، الى جانب هذا فان الفلسفة تكونت ونمت عندنا بمعزل عن الادب ، وهذا بقى غريبا عنها وما يزال .

---

(74) المؤلفات الكاملة . طبع بعناية لجنة خاصة فى دمشق ، المجلد الاول صفحة 289 وما يلى .

والمفارقة فى كل هذا هو ان البيان مقولة فلسفية لم نستخدمها حتى الآن ، وهى تشير الى فسحــة الظهور او الى حيث ، اذ نقــول ، يشف الموجود عن وجوده . فبيان العرب بيانان .

ولا تحتجن بأن اديبا كالمعرى عالج فى شعره وفى نثره عددا من الموضوعات الميتافيزيقية جعلت طه حسين يستخلص منه ما يشبه المذهب الفلسفى (75) ولا ان شعراء من القرن الرابع وبعده كالمتنبى وغيره ضمنوا ابياتهم حكما وقضايا فلسفيــة اذ الفكــرة بعد مــن ابعــاد الادب ، وليست كــل الابعــاد والفكــرة غيــر الفكــر .

فمــا الفكــر ؟

ولم لا نسائل ايضا عن الفن والادب والفلسفة ونوسع السؤال بحيث يشمل السياسة ايضا . اذ ان هذه الفعاليات يستدعى بعضها البعض الآخر . والجواب عن السؤال الذى تطرحه علينا اشكالى ، فى اشكاليته ، فى احراجية الجــواب ، الحافز على اعــادة النظر فيهمــا ــ فى السؤال وفى الجــواب ــ باستمــرار ، اعــادة هى نمــو تلك الفعاليــات . والاحراجــى فى الفلسفــة والادب ــ هذا اذا اقتصرنا على هذين وحسب ــ هو انهما ، وبخلاف ما هو عليه الامر فى العلوم المدعوة دقيقة ، هو انهما لا ينطلقان من معطى يتحول الى موضوع يبحث ، بل عليك هنا ان « تفكر » او ان « ترى » ، اقصد ان تشق الطريق (ومنه الطريقة) حيث لا طريق ، ان تشق الطريق الى موضوع هو لا ــ موضوع (اى غير موضوع امامك فتراه او تلمسه لمس اليد) ، او هو موضوع عليك ان تبتدعه كل مرة اى تتناوله على شكل مبتكر بحيث تحول المعطى (مثلا الحدث فى الادب) الى رؤيــة .

فالفلسفة فى مقاربة اولى واولية ، ان تبتدع او تنتج ، كما يقال اليوم ، مفاهيم تكشف عن ابعاد الحدث بحيث تجعل من الواقع علما ومعقولية يمكنانك ــ أى يمكنان الانسان ــ من السيطرة عليه ، فى حين ان الادب يستبقى الحدث ، يستبقيه فى زمنيته ليجعلك تعيشه وتقرؤه ، تقرأ عبر الحاضر العابر ، المستقبل والمستمر .

اذا الادب ليس موضوعاته ، ليس القضايا الاجتماعية التى يلتزم بها ، وان كانت هذه من مكوناته ، بل هو الفعــل الذى ينقل الحدث (والقضايــا الاجتماعية احداث) الى مستوى الدلالة والبيان .

---

(75) فى كتابه المعروف **تجديد ذكرى ابى العلاء** ، نشر القاهرة .

فالفارق بين الفلسفة والادب ، بينهما وبين الفن والسياسة فى فسحة الحضور ، وهذه ليست فلسفة المثول والحضور التى ينتقدها دريدا .

الفارق ، اذا شئت ، فى القصد : كيف تقصد الموجودات فتقولها او تقيم معها حوارا ، والاثنان واحد .

وفسحة الحضور ، فى الفكر هى الاشمل ، وقصد الفكر هو الاكثر احاطة ، والابعد مرمى ، وعلى صعيده ـ صعيد قول الفكر ـ تلتقى الفعاليات الانسانية كلها ، السياسية منها والفلسفية ، الادبية منها والفنية وحتى الاقتصادية .

والفكـــر ابصـــار .

اقصد نفاذ البصيرة او قدرة الانسان الفذ بكل ملكاته الانسانية على استقطاب مرحلة تاريخية بكافة احداثها (الالياذه) او شطر من الوجود الانسانى بكل تعقيداته (الاخوة كارامازوف) او اشكالية عقلية كليـــة وقف امامها العقل حائرا (نقد العقل النظرى الخالص) ، استقطابها اى استحضارها (ومنه فسحة الحضور) وقولها ، اى نقلها الى مستوى البيان بحيث تشف عن ابعادها ومفاصلها ومراميها ودلالاتها ، وكلها بالنتيجة واحد .

وهو ايضا ، وللسبب ذاته ، حوار الانسان مع الانسان ، ومع عالم الانسان فى ابعاده المتعددة ، وبمختلف تقنيات القول واللسان ، وما ابتدع الانسان من وسائل الاداء ، وايضا حوار الآتى مع الاصل يضم ابعاد الزمان ويراها فى مستقبل كامن فيها .

انه ذكر ، والذكر فائض الاستذكار عن ذاته ، ذكر الاصل فيه ما يلى ، اذ الانسان اعطى لذاته دفعة واحدة . فالنهاية فى البداية كما ان الغاية فى المبدأ .

الا ان الذاكرة تخون ، تصاب بالوهن فتخون . ويدرك الانسان النسيان فيعجز عن استشراف المستقبل ويصبح عندها الفكر رجع الماضى ، بالاحرى صداه ،

والصـــدى نقــض الكــلام .

هكذا تسقط الحضارات ، وتصبح تراثا لا لاصحابها بل للانسان . ذلك كان ، قبلنا ، مصير الاغريق .

فلنتابـــع .

الفلسفة غير الادب ، وتلك بديهية .

الا ان عزل كل منهما عن الاخر كانت له ، كما فى تراثنا نتائج سيئة ، اذ جعل الاديب يعتقد ، باعتقاد جازم ، ان دربه غير (بغيرية مطلقة) غير درب الفيلسوف . والعكس صحيح . فللاديب الواقع يرصد احداثه ويقولها وللفيلسوف المجردات يعالجها كما يشاء . بهذا ينكفيء الواقع على ذاته وينغلق لتلاشى بعده الفكرى ويقتصر مجال الرؤية على المباشر . والمفاهيم بدورها تنعزل تدريجيا عن المعاش وتصير لعبة يمارسها المختص على هواه ، كما هى عليه الحال اليوم فى كتبنا المدرسية واغلب الامالى الجامعية ، وكلاهما عندئذ هامشى . وننسى قول هجل الاساسى : الفن تجلى الحقيقة فى المحسوس .

وفى ايامنا نرى نتائج هذا التباعد اذ حلت الايديولوجيات محل الفلسفة ، أيديولوجيات ترتد الى قضايا مبسطة وخلاصات لا تلخص شيئا ، فهى مجموعة تأكيدات ـ وعقائد ـ خلو من الفكر ، واطر مجردة تتحدث الـــى الانفعال ، فلا تساير حركة المعاش بل تجبره بأيسر السبل ـ سبل الالفاظ ـ على الانتظام ضمنها .

ولهذا التباعد بين الادب والفكر ـ الفكر لا الفلسفة ـ جذور « اعمق فى تاريخنا ، هو الصراع الذى نجده فى كل زمان ومكان بين السلطة والسياسة من جهة وبين الاديب والفيلسوف من جانب آخر ، او بين السياسى والمفكر الا انه بلغ عندنا مع بدايات التجزئة الاولى ، يوم اخذت المملكة العربية تتحول الى ممالك فاقطاعات ، بلغ حد الانفصام ، وبالتالى ، الحذر المتبادل بيـــن السياسى والمفكر ، فالفلسفة مشبوهة ويجب ان تقف على الحياد . وان قالت ما تريد ان تقول فاما بعموميات فوق الزمان والمكان واما بلغة مغلقة الا على اهلها ، وهؤلاء قلة قليلة . فلا منفذ لها على الشعب ولانافذة منها تراه ويراها . ولهذا تأرجحت الفلسفة السياسية عندنا بين الطوباويات ـ قل : الغيبيات ـ تبنى مدنها الفاضلة فى الفراغ ، وبين رصد الواقع لتبريره ، هذا بالاضافة الى بعض احكام قيم فى الجزئيات هى اقرب الى الارشاد الدينى والاخلاقى منها الى العمل العقلى الذى يقدم من الداخل (75 مكرر) . فلم

(75 مكرر) راجع على سبيل المثال كتاب **الاحكام السلطانية** للماوردى (أواسط القرن الخامس) نشر مصطفى البابى الحلبى وأولاده بالقاهرة عـام 1966 ، ففيه مقاربة منطقية جيدة مـن واقع الدولة العربية فى تلك العصور ، الا انها مقاربة تقول ما كان وما يجب ان يكـون ، لا ما يمكن ان يكون فى ملابسات تاريخية معينة .

يتمكن مفكرونا وفقهاؤنا من وضع اسس منطقية لما يمكن ان تكون عليه الدولة العربية فيما اذا توحدت فعادت اليها الحياة . وبالجملة فان الفكر العربي ـ ادبا وفلسفة وسياسة ـ اقرب الى الحفاظ على الماضي منه الى استشراف المستقبل . ولا استثنى ابن خلدون رغم عبقريته الفذة اذ انه شرع للتاريخ السابق اكثر مما شرع للتاريخ اللاحق .

والادب ايضـا مـرة لا يفكـر ،

اجبروه على تعليق فكره ، اذ امتصته السلطة السياسية وجعلته تابعا لها ، وبالنتيجة ذيلا من ذيولها يتغنى بامجاد الامير ويحزن لحزنه ويسير في ركابه ،

... ويزيـن البـلاط .

واول القصة ـ قل : المأساة ـ وآخرها معروف فلا حاجة للاطالة .

اجبروه على الا يرى فيفكر اذ عزلوه عن الشعب وهو صوته وعن السياسة التي في صميم كل قول ايا كان موضوعه واية كـانت شطحـات خيالـه . والسياسة والشعب اسمان لمسمى واحد ، في منظور الادب والفكر .

اذ الامير ، وحده ، يرى ويقول .

في الفجر الاول كان كلام الامير حقا امير الكلام ، وآية البيان . فثمة مقطوعات منثورة هنا وهناك في كتب التاريخ والسير والاخبار للخلفـاء الراشدين وبعض من تلاهم في القرنين الاول والثاني ، هي من عيون ادبنا ، واروعه وارقاه .

... وكانت الرؤية بمقياس الفتح المبين

الا ان البلاط ومتع البلاط وهذه الجيوش من الحكام والموظفين والمتزلفين من العرب وغير العرب ، امتصت بلاغة الامير كما امتصت حيويته ، فسكت .

ولم ينطق بعدها الا لماما .

بوسعك ان تستخلص اليوم من ادبنا الشعري والنثـري ومـن كتـب التاريخ والاخبار والسير صورة معبرة ولحد كبير امينة عن الحياة الاجتماعية بكل ابعادها في ذلك الزمان وفي مختلف عصورنا ، فهي تساير تطور البنى والعادات والتقاليد والقيم وتفصح عنها . الا انها رؤى لما هو كائن ، ولما كان ، لا لما ينطوي عليه الحاضر والماضي من امكانات مستقبلية ، فهي محدودة المدى ومحافظة ، وبعد التجزئة الاولى اصبحت رجعية .

انها رجع الماضى ، وحنين يائس اليه .

وفى شعرنا لوحات اخاذة ما تزال ماثلة امامنا ، نحن الذين حفظناها عن ظهر قلب ـ وبحق ـ على مقاعد الثانويات ، وناطقة تنادينا كالتماثيل الاغريقية وتفيض عنها حيوية وحركية كوصف معركة عمورية لابى تمام ، وشعر المتنبى ، يفجر الحدث ومناسبته ليشق للخيال افق الفكر الاوسع ، والخيال المبتكر فكر على طريقته ، الا ان هذا الشعر المتوثب والممتلىء شاعرية ، مهيض الجناح مكبوح الجماح ، وايقاعه ، رغم الحضارة ، ايقاع جاهلى لاغش فيه ،

... وشعر مناسبات ،

... واحيانا وقوف على الاطلال (وصف ايوان كسرى للبحترى)

فلا يثير اية مشكلة من مشكلات الوجود ، يجسدها ، كما جسد دوستيفسكى الشر المطلق فى رواية الشياطين ، فجعله ينطق فى شخوص من لحم ودم تمشى بيننا .

ولولا كتب التاريخ لسقطت . سيرة الشعب الكبرى . اقصد الفتح المبين وصارت ، لحد بعيد ، نسيا منسيا ، مع انها هى التى حرضت تاريخنا وشعب هذا التاريخ وجعلت منا ، يوما ، طليعة بين طلائع الشعوب . ومن الغريب المستغرب ان مجموعة جامعة كأغانى الاصفهانى تمر على هذه المسيرة مرور الكرام .

الا ان الفتح فوق كل غناء ،

فهل الفكر اذا غائب من تراثنا ؟

كلا . الا ان سبيله غير سبيل الادب ، فهو فى بعض مقطوعات المتصوفة وفى صفحات جيدة من علم الكلام ، وصفحات اخرى منثورة هنا وهناك فى كتب الشعر والنثر ،

... وفى الكتاب ، كتاب الله .

واصول فكرنا وحقيقته يجب ان نفتش عنهما فى جملة الفكر السامى ، وبخاصة فى الفوارق الدقيقة الكبيرة بين هذا الفكر والفكر الاغريقى ، من جهة والفكر الشرقى من جهة اخرى ، وهذا حديث آخر ، علينا ان نعود اليه يوما بدون مستبقات .

اما الادب بالمعنى الادق ، فلولا بعض فلتات الزمان ، لقلت انه جمالي خالص . والجمال فكر على طريقته ولكنه فكر قاصر . فادبنا في جملته لا يفكر .

وبعد ، فاذ القى نظرة سريعة على مجمل فكرنا يبدولي وكأنه امام تراث ضخم من الانجازات الحضارية في كل فنون الحضارة ومجالاتها ، وامام احداث جبارة استثارت التاريخ العالمي كله ووجهته يوما ، الى حيث يجب ان يتجه ، انجازات واحداث ومغامرات تتراكم امامه باستمرار وهو عاجز عن اللحاق بها ، فما عليه الا ان يحصيها ويرتبها ويبوبها ويصنفها ويردها الى الاصل الاول الذى صدرت عنه ،

... وبعدها لمستقبل ما .

واذ هو على هذه الحال يتباعد الاصل فتصعب استعادته ، تصبح ممتنعة ويعسر التلاؤم مع الجديد الطارىء .

ويدكرنا الانحسار ،

ويصيبنا النسيان .

وقيل : الانسان من النسيان .

ويبقى ، في جملة ما ورثناه عن الماضي ، التعارض بين المفكر والسياسي ، كما بقي التعارض بين العقل والنقل وبين الفكر والادب .

واذ يستقر الانحسار ويتوطد ، تتوالى الانفصامات ، فكل تعارض يؤدى الى تجزئة ادهى من التي سبق ، اذكر من هذه التعارضات اثنين يتعلقان مباشرة بموضوعنا : الفصحى والعامية والخيال والواقع الذى اشرت اليه ، تلى ، عندما تدركنا الحداثة ، القطيعة مع الماضي . وكل منها تنفذ الى صميم الادب . قل : الى صميم الامة ، اذ الادب نمط من انماط وجودها ، في اللسان او من اجل ذاتها او وعى الذات على حد تعبير هجل ، او وجودها في وجدان الانسان حيث الوحدة الفكرية تستجيب لوحدة الارض ووحدة الاقتصاد .

فاشكالية الادب ـ وايضا الفلسفة والفنون وكل اداة اخرى من ادوات تجلى الفكر ـ هى اشكالية الوجود القومي وارادة هذا الوجود مستقبلا ، اذ الوجود الانساني يتأتى الى ذاته من الآتي حيث الاصل مستقبل واستقبال . وبداية التجزئة التي اشرت اليها نهايتها بمعنى ان بلوغها منتهاها .

واذ تجزأت الامة تفككت .

تفككت افقيا اذ تحولت الى وحدات سياسية واجتماعية وثقافية متناحرة على البقاء ، تنغلق على ذاتها وتمعن فى الانغلاق حفاظا ، كل منها ، على وجودها. وتنسى – كما ننسى اليوم – ان الجزء لا وجود له الا فى الكل . فاذ تراخى فعل التعريب الذى صهر الشعوب فى الشعب عادت هذه الشعوب ، كل منها الى تراثه يحييه ، والى لغته يبعثها ، عادت عفويا او عن سابق تصور وتصميم ، فثمة وحدات حضارية ولغوية وطائفية وبنى شتى واعراق واقليات ، منها ما هو من اصل سامى ومنها ما هو غير سامى ، منها ما هو من اصل عربى ومنها ما هو غير عربى ، كل منها يحن الى عاداته واعرافه وقيمه ، يحن الى ماضيه ، واخذت كل منها تتشىء لذاتها تراثا جديدا يمكنها من الاستمرار فى الوجود .

تتفكك الامة ايضا عموديا ، فثمة القطيعة بين الحاكم والمحكوم ، بين المثقف والشعب وبين فئات الشعب وطبقاته ، ثمة جيوش من المرتزقة ، وكل الى سبيله يدافع عن مصالحه ، لكل صراعاته ، فالحاكم فى صراع مع اعدائه فى الداخل والخارج ، والشعب الذى علق نهائيا (بمعنى : استبعد وصلب) يرى فى السلطان كابوسا مرعبا ، وفى كل حركة من حركاته غضبا الاهيا والمثقف يتزلف الى الحاكم بشتى الوسائل كى يحن عليه بما يستبقيه على قيد الحياة (76) .

تفككت الامة فى نواتها الصلبة ، اقصد اللغة ، فكانت اللهجات العامية فى مقابل الفصحى ، واللهجات بدايات قديمة فى تاريخنا لدى الشعوب المستعمرية، بدايات تكبتها الفصحى وتقلصها فتتوارى . الا انها استحالت ، مع الانحسار ، نهايات ، وامتدت وانتشرت فأصبح لكل قطر ، لكل جنس ، لكل مدينة ، لكل قرية ، حتى ولكل حى من احياء المدينة الواحدة لهجتها او لهجته ، هى مزيج من الفصحى واللغة الاصلية . ويأتى بعدها الاجنبى فيشعها ليفيد منها فى مد نفوذه ، ويضع لكل منها قواعد . فاذا بالقومية تصبح قوميات .

وتفكك اللغة معناه تفكك الفكر ، ضاع بين الخيال الواهم (الف ليلة وليلة) والواقع المعاش الذى هو مجموعة مصالح قصيرة المدى ، ضاع وتشتت اذ تكاثر بتكاثر اللهجات . للفصحى النثر المسجع والخطابيات والنظم اللفظى ، وكلها تعتمد كليشيهات هى فتات الماضى وقد تفرغ من كل محتوى ، فاللسان

---

(76) راجع رواية **الزينى بركات** لجمال الغيطانى ، نشر وزارة الثقافة بدمشق ، ففيها لوحة ناطقة عن عصر المماليك فى مصر .

المبين يدور ويفعل فى الفراغ وبالمقابل ، فان اللهجات هى التى تقول حقـــا حساسية الشعب وترسم لكل فئة من فئاته ، فى زجلها وغنائها وحدائها وحكمها، ايقاع وجودها وقيم هذا الوجود ومعانيه ، وايضا اطره الفكرية والجمالية . والى هذه اللهجات ارتدت شاعرية الشعب ، ففى نظمها ونثرها ـ نظمها اكثر بكثير من نثرها ـ مقطوعات حقا معبرة وجميلة . الا ان عصب الشاعرية هنا ـ اقصد الوزن والشكل والدلالة ـ حنين يائس الى امل مجهول ضاع الى الابد ، هو الارض والوطن والحياة الكريمة . قل : العـزة والكرامة ، والعربى شموخـه وكبرياؤه .

ومع ذلك بقى شىء من الوحدة الشعبية المنشودة ، اذ فى فترة الانحسار هذه ، وضعت ـ وضعها الشعب ـ المجموعات الاخبارية الكبـرى الجـديدة كالزير وعنتر (كذا) ومغامرات بنى هلال وحكايا سيف بن ذى يزن وغيرها ، تعود الى البطولات القديمة وترقى حتى الى ما قبل الجاهلية ، وتقول ، على طريقتها ، العلائق القبلية التى ما تزال مستمرة ، والغزو والفتح وصراعات العرب فيما بينهم ونضالهم ضد الاجنبى . والى هذه التأليفات التى انتشرت فى اقطار العرب وامصارهم تقريبا كلها ، ارتدت البقية الباقية من وحدتنا اللغوية . اذ أنها ، وقد وضعت بفصحى هى ما كان بوسع الشعب ان يحتفظ به من اللسان المبين ، تسوية مقبولة بين شطرى لغتنا التى كادت تصبح اشلاء .

وهى ايضا ربتنا على طريقتها ، ربت ذوقنا وحساسيتنا ، اذ اننا سمعنا الراويـة الشعبى يتلوها فى السهـرات ، وبعضهم ينشدها مع الرباب ، ثـم قرأناها فى طبعات شعبية وحفظنا بعضا من مقطوعاتها الزجلية ، فهى جزء لا يتجزأ من تراثنا الراهن .

وبعد فان مرحلة الانحسار لم تكن انحطاطا كلها . ففيها عكف من تبقى من الكتاب ، مرة بعد مرات ، على التراث ، فاحصوا معانيه (مثلا كليات ابى البقاء) ولخصوا ما يمكن تلخيصه من الفقه والكلام وغيرهما (**العقائد النسفية وشرحها** للتفتزانى مثلا) وصنفوا المعاجم (قاموس الفيروزبادى مثـلا) وواصلوا عمل المؤرخين ، كل منهم بالنسبة لعصره (مصنفات ابى الفداء مثلا) ، حتى لكأنهم ، وهذا ما هو واقع ، القيمون على تركة عليهم ان يقوموا ، بالنسبة اليها ، بالجرد الاخير ،

والباقى على من ياتى بعدهم .

ذاكرة اخرى وذكر مستعاد

و

« كتاب الانتظار »

تلك مشكلات الادب العربى الاساسية ،

تجاوزها ، يتجاوزها الزمن وتعود ، بنسب متفاوتة تعود .

فالعامية ، وقد اعتقدنا لسنوات قليلة خلت ، ان التعليم والتعريب والاعلام الموحد بسبب وحدة المشكلات ، ستجهز عليها ، تكاثرت مع وسائل التوصيل الجماهيرية على فجأة وما تزال . فثمة اشرطة تعرض على شاشة التلفزيون ، فى كل قطر بلهجته ، تبعث باسم الحفاظ على الفولكلور والتقاليد الشعبية ، العاميات والجمهور يقبل عليها بشغف لانها تمثل واقعه المعاش وتقول مشكلاته اليومية . والشعوب ما تزال ، رغم تضاؤل بعض اللهجات المحلية ، تفكر ، كل منها بلهجته . ويخيل اليك ان بعضا منها يعيدنا الى الف ليلة وليلة والى الانفصام المخيف بين الواقع والخيال . والحذر المتبادل بين السياسى من جهة والاديب والمفكر من جهة اخرى ما يزال مستمرا . ذاك لا يرى فى هذين (الا اللهم فى مجال الصحافة والاعلام) قوة حقيقية .

فيعترف لهما بوجود نوعى ، وهذان يراوغان ، ذاك حفاظا على الغذاء اليومى ، وكذلك التباعد بين الفكر والادب ، رغم محاولات بعض الادباء من المحدثين وانجازاتهم الجيدة ، اذ ما يزال جل الكتاب يرون فى الفلسفة فعالية غريبة عنهم ومنطقة حراما يسقطونها وينكفؤون على اللفظة ، اللفظة ــ الصورة، فمجال الرؤية عندهم محدود ، اما غياب الفلسفة الذى يكاد يكون كاملا فحديثه حديث آخر .

وخلفية الكل ، فى اللاشعور الجماعى ، التعارض ــ الام ، اقصد التعارض بين العقل والنقل .

وتدركنا العصور الحديثة (اواسط القرن التاسع عشر او قبله بقليل) ومن تم الحداثة (بعيد الحرب العالمية الثانية) فثمة الترجمة عن الآداب الاجنبية ، ومن ثم التقليد والاقتباس والتأليف ، وطوفان من الكتب والمشكلات

يقيم حاجزا يتزايد بيننا وبين التراث ، اذ علينا ان نتدارك ما فاتنا طوال خمسة قرون من الانعزال وان نتبنى الجديد المستجد وهو فى تكاثر متسارع ونحن عاجزون عن اللحاق . والعجز هذا يصبح لدى الاجيال التى تتكون اليوم قطيعة مع الماضى ، هى الانفصام الاخير (وعسى ان يكون الاخير) .

والانفصامات هذه تضعنا على التخوم ، تخوم الوجود واللاوجود . اذ وجود العرب وحدتهم ، فما السبيل الى الوجود ، اهو الادب واللسان بشكل عام ؟ على الارجح نعم ، اليوم كما فى ايام الانحسار ، وانى ان يفتح لنا ربك سبلا اخرى .

والواقع ، ان العربى ، اليوم ، اديبا كان ام سياسيا ام غير ذلك ، فى صراع مرير مع الماضى وانفصاماته ، صراع على مستوى الشعور واللاشعور (هذا اكثر من ذلك) اذ لا يمكن للعربى ان يتنكر لماض هو شخصيته والركيزة التى ستقوم عليها هذه الشخصية . وكلنا ، لهذا ، نتعلمه — ويجب ان نتعلمه — على مقاعد الدراسة ، وبنيته القاعدية والتعبيرية هى بنية لغتنا اليوم وغدا ، رغم المفردات المستجدة وانماط الاداء المستحدثة . ومن ثم فهو الذى يجب ان ينمو كى يتمثل الحداثة وما قبلها ، ومع ذلك فهو ، فى منطوقه ، مغاير لهذه مغايرة تكاد تكون كاملة . ولهذا اصبح رغم انه مر باستحالات شتى ، اصبح يؤلف فى ذهن العربى كلا هو نموذج مرفوض .

بقيت الروح . والروح لا وجود لها ، اقله فى تجربتنا ، بدون جسد . والجسد هو موضوع لعبة الحداثة .

كلنا يعرف ، باحساسه ان لم يكن بعقله ، الطريق الى المصالحة مع التراث والى التأليف بينه وبين الحداثة . انها الحوار : الحوار مع الماضى ، الحوار بين الفكر والادب ، بين السياسى والاديب ، بين الخيال والواقع ، وايضا ، ورغم المتزمتين ، بين الفصحى والعامية ، ايضا وبالدرجة الاولى ، بين العقل والنقل .

الا ان الحوار لا يتم بقرار ، لا لان هناك محرمات شتى تكاد تجعل منه امرا ممتنعا وحسب ، بل لان الوسيط فى الحوار هو الشعب ، ونحن علقناه اذ ابقيناه، رغم تعميم التعليم والزاميته ، رغم الشعارات ، على هامش السياسة . وبيد السياسى مفتاح التطور اذ فعله هو الاول واليه يرتد فعل الادب ومفعوله ، وبقية الافعال .

ومع ذلك دخلنا الحداثة ، والدخول هذا لا رجعة عليه وعنه . وادبنا الحديث ءمل المستقبل .

فما هذا الادب ؟ ما الذى يميزه عن القديم ؟ ولاية درجة يستجيب لواقعنا؟

الادب نص ،

وكـل كتـابة نـص .

اقصد فسحة بيان ولقاء : بيان ، اذ فيه تبدو الموجودات فهى ظهور او تجلي ، ظهور وتجلي يتناسبان مع قدرة الكاتب او القائل على الابانة ، لقاء ، اد على صعيده يتعارف الناس بعضهم الى البعض الآخر ويتعاطفون ويوجدون .

واللقاء حوار مثلث الحدود : الكاتب والقارىء والاشياء ، وهذه ابعاد النص ، لا فى بنيانه الذاتى او الواقعى ، بل بوصفه رسالة من انسان الى انسان ، فيها تنم الاشياء عن دلالتها فهى معنى . قل : فيها تتلاشى ثقالة الاشياء ، يخترقها نظر الانسان يقولها فيزيلها ليستعيدها عالما انسانيا .

قد يتقلص الحضور فتحاذى فسحته الصفر . الا ان اللاحضور ليس كذلك الا بالنسبة لحضور مفترض تزيله ويبقى ، فاللاحضور ملازم للحضور ومتمم له ، كما ان اللارسالة تنبثق من الرسالة واللامعقـول مـن المعقـول والعكس صحيح .

وفى خلفية كل كتابة كلام ، والعكس صحيح

والذى يميز كاتبا عن آخر ، وجنسا ادبيا عن غيره وعصرا عن الذى سبقه ومرحلة تاريخية كلية عن المراحل الاخرى ، الذى يميز الادب عن الفلسفة وهذه عن العلم ، هو فسحة الحضور هذه : ابعادها ، اغراضها ، اهدافها ، شخوصها اوما عليتها ، شمولها ، درجة انفتاحها وانغلاقها وغيرذلك ، وبالنتيجة سيرورتها التى هى مسيرة انسان .

وفسحة الحضور هذه ، كالكتاب الذى هو تحقيقها ، مقولة انطولوجيـة سأعود عليه او عليهما .

ولكل نص بوصفه موجودا موجد (او مبدع واذا شئت منتج) يقولـه او يكتبه ، فالوجود كتابة او قول ، او هو كتاب ، كتاب تتعدد قراءاته وتختلف تصوراته الى حد التنافر ، ويبقى كتابا .

ولكل موجد موقع هو استجابة لقضية راهنة ولظرف تاريخي واقع ، وهذه الاستجابة هي التي تحدد سمات الكتاب الاساسية . والكل يرتد الى فسحة الحضور اذ منها تنطلق الاسئلة والاجوبـة واليها ترتد ، فما هي هذه الفسحة في الحداثة : حداثتنا وحداثتهم ؟

ان الجـواب عن هذا السؤال يستلزم ، باديء ذي بـدء ، النظـر في الفوارق ، عندنا ، بين النص القديم والنص المستحدث .

هذه الفوارق ،

اهي في مراكمة الاجناس الادبية ، كما يريد بعض الادباء ونقادهم ، بحيث اننا ننتقل في النص الواحد من المسرحـة (تعدد الاصوات والحـوار) الى السرد والوصف (77) او من التدفق الملحمي الى الانشاد الغنائي (78) في حين ان النص القديم كان كله تقريبا من الجنس الذي نسميه باصطلاح غائم غنائيا ، نواته الصلبة في مشاعر الشاعر واحاسيسه ؟

أم في تعدد المستويات بحيث لا يستطيع التمييز بين الواقع والمتخيل ، بين الحقيقة والحلم ، بين التاريخ يستدعي الكاتب ابطاله وبين الراهن (79) او بين المحسوس والاطار الرمزي (80) بحيث يزدوج النص فثمة الاسطورة في مقابل رصد الحيـاة العادية (81) او فثمة المسرح والمرايا على حد تعبير ادونيس (82) في حين ان النص القديم كان وحيد الخط ، وحيد الاتجـاه ، ينتقل من واقعة الى اخرى حتى يشعر الكاتب انه استنفد غرضه فيقف ؟

ام هي في الوحدة العضوية للنص او للكتاب ان القصيدة (ومن باب اولى القصة القصيـرة والروايـة) تؤلف كلا متماسك الاجـزاء ، في حين كانت

---

(77) مثـلا ادونيس (**الرأس والنهـر**) صفحة 363 وما يلي ، في المجلـد الثـاني من الآثـار الكاملة ، نشر دار العودة في بيروت .

(78) مثلا محمود درويش في (**تلك صورتها ... وهذا انتحار العـاشق**) نشر مركـز الابحـاث الفلسطينية لمنظمة التحرير الفلسطينية في بيروت .

(79) هذا النهج تجده تقريبا لدى كل الشعراء اليـوم ، لدى من وفقوا في مد القديم الى ايامنـا (سليمان العيسى مثلا) ولدى أنصار التجديد (علي الجندي مثلا) وأيضا لدى من يراوح بين هذين الحدين (خالد محي الدين البرادعي مثلا) .

(80) مثلا قصص جورج سالم وزكريا تامـر .

(81) مثلا حنا مينه في رواية (**الشمس في يوم غائم**) نشر وزارة الثقافة بدمشق .

(82) عنوان مجموعة لادونيس تجدها في المرجع المذكـور .

القصيدة القديمة (وأيضا النص النثرى الادبى) سلسلة مقطوعات كل منها يؤلف وحدة مستقلة عن الاخرى (83) ؟

هذا الفرق جدير بالوقوف عنده ، اذ ان الوحدة العضوية بحصر المعنى اى حيث النص كالعضوية يكمل اجزاؤها بعضها البعض الآخر ، هذه الوحدة اغريقية ، ونموذجها عندهم المسرحية او فى النحت (فينوس ميلـو) وغير ذلك وقد قلدها المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وقلدتها ايضا ونجحت لحد بعيد الروايـة الكلاسيكية ، وفيما عدا ذلك فـان النص غير الاغريقى ، وبخاصة النص السامى والعربى ، مجموعة آيات تنفتح على لا متناهى الوجود الذى تحيل اليه . اذ فى حين ان النص الاغريقى يستهدف الكمال فى التناهى فثمة الوحدة التامـة ، فـان النص بعدهم وقبلهم (لدى الساميين) وبعدهم (لدى العرب) هو بداية الطريق الى الافق الاوسع . فوحدته ليست فى ذاته بل فى ما يشير اليه ، ونحوه يجعلك تتطلع .

وبعد فان النص الادبى ، ايا كان ، وفى كل زمان ومكـان ، يقـوم على تسليط الاضواء من مصادر مختلفة (تعدد الابعـاد والمستويات) على بؤرة واحدة هى حيث تتكثف دلالته ـ قل : حيث فائضه عن ذاته ـ بحيث تبقى هذه البؤرة حاضرة وغائبة فى آن ، وجودها هذا هو ينبوع الشاعريـة يذكى فيك حس الوجود . أمـا النص الفلسفى او العلمى ـ هذا اكثر من ذلـك ـ فيضع هذه البؤرة فى صياغة عقلية تجعل منها مبدأ او مصادرة ينتقل منها الكاتب ، ديالكتيكيا او تحليليا (الاستقراء والاستنتاج) الى ما يترتب على المبدأ او المصادرة من نتائج ، ثم يرتد الى نقطة الابتداء ليستكمل بالبرهنـة شروط وجود النص .

ينتـج ،

ان الفوارق التى ذكرت ولها مالها من اهمية ، ليست اساسية الى الحد الذى يتصوره الانسان لاول وهلة اذ كانت للاقدمين سبلهم فى الوصول اليها . لنلاحظ مثلا ان نصنا القديم ، شعرا كان ام نثرا ـ هذا اقل من ذاك ـ يتميز بالايجاز الى حد الاعجاز ، ايجاز فقدناه لان اللغـة كانت عندهم فطـرة وهى عندنا اكتساب ، والايجاز هذا يجعل من نصهم سلسلة آيات تتركز فى بيت

(83) راجع جاك برك **ألسن عربية فى الراهن** نشر غاليمار بباريس صفحة 321 . وللاستاذ برك العارف حقا بشؤون العرب آراء قيمة فى الفوارق بين أدبنا القديم وأدبنا الحديث لا مجال لذكرها هنا . منها ما يقارب ما ذكرت ومنها ما هو غيره ، وذلك لاختلاف المنظور .

او بيتين ، واحيانا في لفظة ، في لفظة ـ صورة حيث مختلف الابعاد والمستويات ، وحيث الرمز والواقع والخيال .

اقول ايضا :

هذه الفوارق اهي في تحطيم العروض الخليلي فثمة تبديل الوزن والقافية وتنويع المتواليات (الوحدات اللفظية ـ التعبيرية) الى ما لا نهاية له او في الغاء هذا العروض فثمة القصيدة النثرية تمكن الشاعر ـ الناثر من مراكمة المواقف والمشاعر وغيرها في نص واحد ؟ الفرق هام ، اقله في جانب واحد ، اذ ان الموروث الشعري رتيب الايقاع ، في حين ان شعرنا اليوم ـ ونثرنا ايضا ـ ولكي يساير تعقد الحياة ، يستنبط اكثر فأكثر ايقاعات جديدة ـ فيها طبعا الغث والسمين والغث اكثر من السمين تزيد ادبنا غنى وتنوعا .

والاهم منه هو ان موروثنا الشعري ، باستثناء الشطر الجاهلي منه ، باستثناء من ساروا على دربه ووفقوا وهم قلة ، هذا الموروث ، واقعه المعاش ، ورغم ما قيل عن واقيعيته ، ليس في ذاته ـ وكذلك وحدة مقطوعاته ـ بل في شعور الشاعر . ولولا ارهاف هذا الشعور الذي يكاد لا يجاري ، لكان هذا الموروث انطباعيا خالصا وذاتيا صرفا . أما النص الحديث ـ شعرا كان ام نثرا ـ فهو « وضعي » على حد تعبير الاستاذ برك الموفق (84) اى انه ينطلق، بالاحرى يحاول ان ينطلق ، من الموضوع المعاش ليرى الذات وانطباعاتها وتلوناتها من خلاله ، وهذا واحد من اهم جوانب الحداثة كما سنرى .

والاهم من هذا وذاك هو ان الكاتب القديم ، شاعرا كان ام ناثرا ، يرى في الاقدم نموذجا يحتذى . وكانوا ، لهذا يصنفون الشعراء والمتصوفة في طبقات ، السلف فيها خير من الخلف ، اذ كان القصد كما قلت ، الرجوع الى النموذج الاول والحفاظ (ومنه المحافظة الى حد الرجعة) عليه ، ففيه عندهم ضمنا ، الوحدة ، لا وحدة ادبهم وفكرهم بل وبالدرجة الاولى وحدة وجودهم . اما النص الحديث وهو كما قلت نص تجريبي ، فيرفض ، مبدئيا ، النماذج كلها ليبتدع لا على مثال بحيث تبدو بعض النصوص كما لدى فايز خضور (85) الذى يحتفظ مع ذلك بالعمود الخليلي ، تبدو وكأنها ، رغم التقيد بالاعراب ،

(84) المرجع المذكور صفحة 328 الحاشية برقم 24 .

(85) راجع مثلا بعض مقطوعاته مجموعة (**امطار فى حريق المدينة**) نشر وزارة الثقافة بدمشق .

بمثابة تجارب على اللغة ، لغــة يعالجهــا الشاعر كما يعالج المــادة الخــام ، ليستنبط لنا احاسيس وتجاوبات وتلونات لا عهد لنا بها ، تساير حركة نمو الشعب فى الحضــارة وتفيض عن هذا النمــو فهى طليعيــة .وهذا سبب من اسباب ما يسمى بغموض الشعر الحديث .

فنحن على اعتاب منعطف حاسم فى اللسان ،

قل : فى البيان .

والمنعطف هذا ــ وتلك بديهيــة ــ ليس فى الاعــراب . فحرصنــا على مقومات لساننا ، هو حرصنا على وحدتنا ووجودنا . وليس ايضا فى المفردات فهذه امر ثانوى ، ولكل عصر مفرداتــه ، وانما المنعطف فى موقع اللفظــة من الجملة ، وهذه من النص ، والنص من الكتــاب ، وهذا من جملــة الوجود . اذ اللغة ، وهذا من منجزات اللغويات الحديثة الهامة ــ اللغة ، وكذلك الوجود ، مجموعة علائــق وفوارق ، فالتحــول ، الجزئى ، او الكلــى ، فى المــواقع (مواقع الكلمــة من الجملــة) لا فى موجودات المواقع (الكلمــات) وايضا وبالدرجة الاولى ، فى التشديد على هذا الموقع او ذاك .

والانسان بعد موقعــه

والوجود الانسانى جملة مواقعه .

واذ كان النص الحديث استكشافيا لا تقليديا ، سبرا للمجهول لا محاكاة وتأكيدا للمعلوم ، فهو يرجح الممكن على الواقع وما هو فى طريقه الى التحقق على ما هو متحقق فعلا . ولهذا فصوره واستعاراته ، مجازاته وكناياته وغيرها من انــواع البيــان سلسلة من المفارقات مفرطة الى حــد الارهاق ، اذ تضع البعيد الابعد فى محاذاة القريب الاقــرب ، ثم على فجــأة يتصرف الكــاتب وكأنه يلغى ما قال ليقول شيئا آخر . وهذا سبب ثان من اسباب الغموض .

وبعد فان الفروق التى ذكرت والتى لم اذكر ــ واعتقد انى ذكرت الاهم الاهم ــ هذه الفروق لا تفصح عن حقيقتها الا فى الاطار الذى يستوعبها ، ومنه تستمد دلالتها ، اقصد ، مرة بعد مرات ، فسحة الحضور او البيــان . فاللابيان الذى ينادى به ادباء الحداثة ــ وهو سبب ثالث من اسباب غموضهم ــ اللابيان ليس كذلك الا بالنسبة لبيان ألفناه فهو البيان ، وقد يحل ذلك محل

هذا فيصبح هو البيان .واللاحضور حضور فى صيغة الغياب والمجهول . اذ الفاعل اليــوم هو فى القمــة الاخصائى ، وفى القاعدة الشعب ، هذا طمس معالمــه الاعلام وذاك الالتصاق بالاختصاص .

اقــول موضحا :

ان للحداثة نهجا هو الكاشف عن سبيلها الى الاداء او البيان . فهى ترد الروح الى الجسد ، والشعور الى الجملة العصبية وغيرها مما يجعله ممكنا ، والانسان الى مجموع شروط وجوده الجسديــة والاجتماعية والبيئويــة . ففلسفتها التى ماتزال لحد كبير مضمرة هى فلسفة التجسد او التحقق تشرح على العكس من الفلسفة الكلاسيكية الاعلى ـ اذا كان ثمة علو وانخفاض هنا ـ بالادنى ، وبالاحرى ترى ذاك من خلال هذا . واذا دفعنا بهذا الخط الى حدوده القصوى ، فالموجود طاقاته ، وهذه تعرف وتعالج ـ تعالج اكثر مما تعرف ـ بردها الى مركب مكانى ـ وزمانى يضفى هذا على ذاك او يجعــل من الزمان بعدا من ابعاد المكان كما رأى انشتين . والمكان هذا فسحة مجردة ، تجريدها يجعلها متجانسة الاجزاء والمحلات ، وهى فسحة الممكن حيث كل الاستحالات جائزة ، فهم ينتقون الامكان الذى يعتقدون انه اكثر ملائمة من غيره فى ظرف معين ، او هى ايضا حقل قوى توجهها كما تشاء وتعطيها الصورة التى تشا ء .

وتلك فسحة الاجراء .

فسحة صماء اذ لا هوية لعناصرها ، ولا قائل فيهــا ولا ذات ولا ذاكــرة ولا ذاكر ولا استذكار . فشخوصها دمى تنفخ فيها الحياة فتحيا وتعيدها الى سباتها فتنام .

وأدب الحداثة ، لهذا ، لا ـ أدب كما يقال اليوم ، وشعرها لا ـ شعر ، ومسرحهــا لا ـ مسرح ، وهكذا وتشير الـ (لا) الى القطيعــة المطلقة مــع الماضى القريب والبعيد الى نسيان هذا الماضى فى سبيل انشاء صورة جديدة لانسان يولد اليوم . وهذا ما انتبه اليه ارباب الفن التشكيلى منذ بعيد مطلع هذا القرن اذ مارسوا على هذه الفسحة ـ وما يزالون ـ كل التجارب الممكنة والمتخلية ، فثمة المدارس التكعيبية والتجريدية والمستقبلية وغيرها وبالنتيجة اللامدرسة اى التجريب للتجريب .

وكذلك الموسيقيون منذ ذلك الزمان حيث بدأت مع شونبورغ موسيقى اللا ـ نغم ، وفيها لا تقع على اية جملة موسيقية متمايزة تهديك الى خط سير المعزوفة ، وحيث الايقاع يكاد يكون لا ـ ايقاعا كما فى الموسيقى الالكترونية .

واليوم يأتى دور الفلسفة على ما يبدو . وهذا حديث يطول شرحه .

واذ اصبحت الموجودات (بما فيها الانسان) حقل تجريب لا حد يحده طمست فى الادب والفن صورة الانسان وصورة الوجود . وهذا هو السبب الاساس للغموض ،

فاذ يستعيد ادونيس ماركس ويطلب من الشعر ان يكون ثوريا وان يبدل العالم يطالب ــ اذا كان يعنى حقا ما يقول ــ يطالب بهذا : تقديم المفعول على الفعل ، مفعول الشعر على فعل انشائه ، اى ايضا انعكاس ارسطو اذ « القوة » هنا هى التى تبعث « الصورة » لا العكس . وذلكم هو الاجراء ، التبديل بعد من ابعاده .

ولكن اذ ننتقل ــ اذ نحاول الانتقال ــ من المبدأ الى التحقيق يحق لنا ان نسائل عما هو الاجراء بالنسبة للسان ؟

ليس بالتأكيد ان يكون الادب رديفا لعملية التحويل الاشتراكى او لغيرها من انواع التنمية ، يسعفها ويثبتها فى الاذهان .

وليس ايضا دعم هذه السياسة او تلك ، فالاديب غير السياسى يكمله ، وان كان هذا ينساه ويتناساه .

وليس اخيرا لا آخرا فى الالتزام بخط ايدلوجى معين ، وان كان هذا اهم ، اذ النظريات ليست فى عرضها وتبسيطها والتأكيد عليها بل فى تجسيدها ادبا يبين ، او اذا شئت فى تحقيقها فى كل هو غير ثنائية النظر والعمل .

واذ سأعود على هذا الجانب من الموضوع اقتصر الآن على القول : الاجراء ، ان تقف ــ سياسيا كنت ام اديبا ام فيلسوفا ام غير ذلك ــ ان تقف على التخوم حيث الاماكن ، وان تصمد فى الموقع الاخطر هذا حتى ترى : ترى الافق الابعد ، ترى نشوء الكون وولادة الانسان .

... وتصغى ، تصغى الى الوجود يقول ،

وتقول : سيان كان القول كلاما ام كتابة ئ

واذ تقول الوجود ، اذ ينطق ، هو ، بلسانك ، تتخطى ، يا شاعر ، الصراعات والتعارضات والانفصامات

... وترسم صورة ،

صورة هى اختيار لمستقبل مرتقب .
والوجود اصعب الخيارات .
وتعيد اليه ، اذ تراه فى نضارته الاولى ، نطقه وقدرته على البيان .
وتذكر ، يا شاعر ، فثمة الذاكرة تعود .
والذاكرة ذكر ،
ذكر الوحدة المفقودة الموجودة ، ابدا مفقودة موجودة .
والوحدة هى الوجود (86) .

قلد ادبنا الحديث ادبهم ، قلد ثم ابدع ، اخفق واجاد ، ربما انه اخفق اكثر مما اجاد ، الا انه كون لنا تراثا قد يضاهى يوما التراث الاول . الا انه ايضا بقى ، بخلاف ما عندهم ، ادب استذكار (87) وكلام اذ ينطق من اعماق التاريخ يؤلف بين الكلام والكتابة ، والتاريخ ذات وذاكرة ووجود . اذ انه ادب امة تضع موضع الشك والسؤال – قل : موضع الادانة احيانا – تاريخها ، ترفضه لتستعيده ، وتستعيده ، لتباشر معــه حوارا لم تباشره حقا بعد . اذ وضعتنا التجزئــة ووضعنا الاجنبى فى موقع الاحراج والاختيار : بين ان نكون لذاتنا وبين ان نكون للاغيار ، قل : بين الوجود واللاوجود .

هذا الادب حركته الحروب والنكسات والانتصارات ، حرضته الانقلابات والانتفاضات والثورات تستعر هنا وهناك على قمم الاوراس ، فى وادى النيل ، على ضفاف بردى ودجلة والاردن وعلى سهول الارض المحتلة ووديانها وجبالها وفى كل بقعة من بقاع جسد امة ما يزال ، رغم ما اصابه من تهشم ، حيا نابضا بالحياة .

وتاتى الثورات والحروب هذه ، فى تاريخنا المعاصر ، تأتى من الاطراف لتقف اليــوم على مشارف القدس ، قدس فلسطين والبيت الحــرام ، حيث المعركة ، معركة هى الحد الفاصل بين الوجود واللاوجود .

---

(86) اشارة الى افلاطــون الذى يقرن بين الوحدة والوجــود فى القسم الثانى من البرمنيــدس ، راجع هذا الحوار فى ترجمة الاب بربارة ونشر وزارة الثقافة بدمشق .
(87) هذه النقطة انتبــه اليها أستاذنا جاك بــارك ، راجع كتابــه المذكور صفحــة 329 ، الا ان ذاكرة العرب ذكر ، وهذا استعادة الاصل الاول دوما حاضر وغائب .

... وتاكيد الذات (88) تحاصرها اللاذات .

... ولاولوية الكلام ، اذ نحن من امة الفها الكلام ـ كلام يكتب ، الا انه في حقيقتــه انشاد .

وأدب العــرب يسمع ويقال يردده ، يتلـوه ،يلقيــه ، يغنيــه القريب والبعيد ، فثمة القلوب تتحد .

واذ يقف السياسي حائرا ، يستقبله الشاعر ، كما يسبق النظر العمل . يناديــه ،

ينادي الشعب ، ينطق بلسانه ، يقول افراحه واحزانه ، اعياده ومآسيه ـ هذا اكثر من ذلك ـ يقول فقره ، جوعه ، صموده ، يقول وجوده .

انت ، يا شاعر ، لا تقول شيئا ، بل في ايقاعك يصبح الوجود بيانـا ونطقا يبين .

واذ يقول الشاعر فثمة ذاكرة اخرى ، غير الاولى واياها ، غيرها ، اذ من قلب الواقع المعاش تنبثق ، ولكل عصــر مستلزماتــه ، واياها اذ الذاكــرة ، كشخصية الامة ، ، تتبدل ، تتلون ، تتطور ، تنمو وتتقهقر وتبقى واحدة تضم في الآن ما كان وما سيكون . والغير متمم للذات .

وادبنا اليوم ، في صياغاته الاحداث ، صورة عن هذا التباين . فليس قولا عن القلق ، بل قول يخترقه القلق ويغذيــه ، رغــم نشيد الظفر الذى استثارته حرب تشرين ، اذ انه يتأرجح بين الهوية واللاهوية ، بين الاسم واللا اسم ، بين الماضي والا ماضي يمحو الاسماء (89) والهويات ليكتب اخرى ، ليستنبط غيرها تستشرف الآتي وترسم ملامحه بين الخيال والحقيقة ، بين الرؤى والواقع .

وكل قلق هو خوف الموجود على الوجود .

---

(88) وهذا الجانب لاحظه أيضا واكد عليه أستاذنا جاك بارك ، راجع كتابه المذكور صفحة 266 وما يلي .

(89) « ما حيا كل اسـم » كما يقـول ادونيس الذى يردد مرارا كلمـة (اسـم) في مجموعتـه (**المسرح والمرايـا**) و (**وقت بين الرماد والورد**) الطبعة المذكورة للاثار الكاملة ، الجـزء الثاني . وهاتان المجموعتان أقوى تعبير أعرفه عن قلق الشاعر العربي .

واذ يقف الشاعر والاديب والمفكر حائرين بين اليأس والامل ، يسبقهم الفدائى ،

... يستدعيهم ،

من صميم الشعب يخرج كما ينبثق النور من الظلمات ويدل الشعب ، يدلنا كلنا على الطريق ، طريق دمشق (90) اصبحت الطريق الى المحراب .

ودم الفدائى كلام ،

سيد الكلام .

فاذ يكتب الشاعر بالحبر الاسود على الورق الابيض ،

يكتب الفدائى بالاحمر على الرمادى (91) فاذا برماد الصحراء يستحيل احمر ارجوانيا .

هكذا تحفر صور الامم على الارض ، وفيها تترسخ عندما يثور الشعب كلا ، فالوحدة على الابواب تقرع .

واذ يثور الشعب ويفدى ينطق .

ويعود الى الشاعر والاديب والمفكر الكلام والبيان .

فالوجود ذكر مستعـاد ،

ذكر الفتح المبين ،

والذكر خبر عن الدم المراق .

اما اليوم ، فنحن — شعبا وسياسيين ، شعراء وادباء ومفكرين — فنحن نقرأ « كتاب الانتظار » (92) .

وثمة ، يا شاعر ، انتظار وانتظار ،

انتظار التوجس وانتظار التأهب والتوقع .

قل ، يا شاعر ، ما الانتظار

والوجود بعـد لهفـة انتظـار .

---

(90) اشارة الى قصيدة محمود درويش بهذا العنـوان فى مجموعته (محاولـة رقم 7) نشر دار الاداب فى بيروت .

(91) اشارة الى قصيدة محمود درويش (الرمادى) فى المجموعة المذكورة .

(92) عنوان آخر مجموعة وضعها فايز خضور ونشرها اتحاد الكتاب العـرب فى سورية ، وفيهـا رغم الاسى الحزين ، لوعة انتظار .

تطور لغة الحوار في القصة التونسية

عمر بن سالم

حصر الموضوع :

كان ولا بد قبل البدء فى هذا البحث من حصر موضوعه . اذ أن « **مستويات الحوار فى القصة التونسية المعاصرة** » عنوان يدل على المادة التى نوجه اليها البحث بالدراسة ، دون تحديد لنطاقها ، ودون ضبط للغاية التى سعينا اليها عند اقتراحه على البرمجة (*) .

ولكى نبدأ فى عملية التحديد هذه ، عمدنا أولا الى ابعاد كل ما لا نعتزم تناوله فى هذا البحث من مسائل .

فموضوعنا يتعلق بدراسة الحوار فى القصة التونسية ، ولهذا السبب سنضرب صفحا عن النظر فى الحوار المسرحى ، وان كان أجدر بالعناية ، واعمق في الاختصاص . ثم اننا سوف لا نعرج على القصة « **المروية** » بالدارجة ، ولا تلك التى تتوجه فى شكل حكاية الى الاطفال . فهذه أيضا تحتاج الى دراسة أخرى من نوع فنى خاص . كما اننا أبعدنا من محاور اهتمامنا كل ما هو مكتوب بلغة أجنبية . ونقصد بذلك القصة التونسية الفرنسية . اذ لا يخفى أن الاختلاف بين فيما نحن بصدده ، وما تستلزمه دراسة هذا النوع من الانتاج الاعجمى .

فبحثنا اذن سوف يتناول بالتحليل نماذج من الحوار القصصى التونسى « **المكتوب** » بالعربية (فصحى ، دارجة ، مطعمة ، مزدوجة) ، وستشمل هذه النماذج الروايات والقصص القصيرة .

(*) هذا بحث انجز فى مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية (قسم الدراسات الادبية والجمالية) برنامج سنة 1976 ـ 1977 . وهو هنا خال من النماذج المستشهد بها فى السياق ، وقد اشرنا الى بعضها فى الهوامش .

وقد لاحظنا عند دراستنا للمادة الحوارية أن لا فرق فى الانماط بين المحاورات المعقودة فى الروايات ، وتلك التى وردت فى الاقصوصات ، اذا نحن قطعنا النظر عن طول النفس وقصره بالنسبة لكل نوع .

ثم اننا سوف لا نستشهد فى بحثنا هذا الا ببعض الآثار القصصية ، دون اعتبار للانتاج الجملى لاصحابها . ذلك أن عمليات الاستقصاء فى هذا المجال لا سبيل اليها ، بل انها ستضطرنا الى الاكثار من الاستشهادات . وهذا يدفعنا بالضرورة الى التكرار فى دراسة أردناها نوعية ترتيبية محددة .

وسوف نمسح فى اختيار النماذج فترات تاريخية مختلفة من عمر القصة التونسية ، حتى نتمكن من ضبط الاشكال الحوارية وتحديد أنواعها وذكر مميزاتها وحصر الادوات البيانية المستعملة فيها . كل ذلك لنلمس مدى تطور لغة الحوار عبر أجيال القصاصين . وهى الغاية التى نسعى اليها من قيامنا بهذه الدراسة .

التبويب :

لم نبوب هذا البحث بالنظر الى نوع اللغة المستعملة فى الحوار : فصحى ، دارجة ، مخلوطة ... الخ. ، وذلك لاننا لاحظنا تلاقى هذه الانواع أحيانا فى الاثر الواحد لدى عدد من القصاصين .

وقد ظهر لنا أن تبويب الدراسة على هذا الاساس النوعى ، لا يزيدها الا غموضا ، وهو بالتالى لا يمكننا من بلوغ ما نسعى اليه من لمس التطور الحاصل فى لغة الحوار هذه .

كما اننا لم نبوب البحث حسب الانواع القصصية المعروفة : اجتماعية ، ذاتية ، نفسية ، فلسفية ... الخ. ، حتى لا يتوهم القارىء أن ، لكل نوع من من هذه الانواع مستوى لغويا ملازما ، وان كان استعمال الفصحى مثلا يكثر فى المحاورات العاطفية والفلسفية ، بينما تتغلب الدارجة على الحوار الاجتماعى الواقعى وما اليه .

ولهذه الاسباب بوبنا هذه الدراسة انطلاقا من الداخل ، اى اعتبارا للشكل. وقد تبينا عند مطالعتنا لجمهرة الانتاج القصصى المنشور عندنا ثلاثة اشكال حوارية متميزة ، لها انماطها التعبيرية الواضحة ووسائلها الفنية الخاصة . وهى :

1) **الحوار السردى** : وهو ذاك الذى يروى فيه المؤلف حديث الابطال باستعماله افعال الماضى وضمائر الغيبة عند استنطاقه للشخصيات الروائية بما يمكن ان يدور على السنتهم من اقوال .

2) **الحوار التناوبى** : وهو ذلك الحديث المسجل الذى يضعه المؤلف على السنة شخصياته بالتناوب مخاطبة وردا .

3) **الحوار الذاتى** : وهو ذلك الخليط من التداعى والتذكر الذى يبين به المؤلف عما يدور بخلد ابطاله من هواجس وافكار ، وعما يجرى على السنتهم من احاديث وتعليقات (*) .

وقد ركزنا هذا البحث على تحليل كل نوع من هذه الانواع والاستشهاد عليها بما بين ايدينا من النماذج ، دون ادعاء الاحاطة او الاستقصاء . فاسماء القصاصين التونسيين كثيرة ، وانتاجهم غزير . وقد أثبت أغلبهم قدرته على التفنن والابتكار ، وساهموا جميعا فى اثراء ادبنا الغض بما هو فى حاجة اليه من اساليب وادوات هى الان عمدة كل تطور شكلى ومضمونى حديث .

(*) يجدر بنا أن ننبه القارىء الى أن هذا التبويب الذى اقترحناه هو تبويب اصطلاحى ، وأن الحواجز التى تفصل الانماط الحوارية ليست كثيفة . فقد عثرنا على فقرات من الحوار الذاتى فى قصص الجيل الاول ، كما اننا ما زلنا نعثر حتى الان على مقاطع من الحوار السردى عند قصاصينا الشبان . فالنمط السائد على انتاج جيل من الاجيال هو الذى غلبناه على النمطين الاخرين ، بقطع النظر عن نسبة التوارد الموجودة بين هذه الانماط فى مختلف فترات الانتاج .

الحـــــوار الســـــردى

1 ـ تطـــور هـذا الشكـل

أصـــل الحـــوار القصصى :

الحديث الدائر على السنة الشخصيات الاسطورية هو الشكل البدائى للحوار القصصى عند العرب . وقد استطاع هذا الجزء من النص المسرود ان يتميز عن بقية الاجزاء بفضل الرواية الشفوية للسير والاخبار . فقد كان الحاكى العربى يستعمل عند نقله للمحاورات والمبارزات نبرات مميزة واشارات موافقة للمقام ، تجلى الجمل الحوارية وتدعمها . غير ان الجامعين لهذه الاخبار والسير قد نقلوها لنا مكتوبة ، فافقدوا ، حوارها الدور التمثيلى الذى كان خاصا به ، وادمجوه فى اطار سردهم للاخبار دون ان يعروه الاهمية التى نوليها له الآن .

فقد كانت هياكل القصة المكتوبة عندهم تعتمد على استعراض الوقائع ووصف الاشخاص والاماكن كما هى ، لا كما يتخيلهـا الكـاتب ، ويتوهمهـا القارىء . وهكذا نجد ناقل الحكاية او الحديث مثلا يذكر اصل البطل ونسبته القبلية ، ثم يأخذ فى وصف شبابه وفتوته ، ويعرج بعد ذلك عن الواقعة التى حدثت له او المغامرة التى خاضها (1) . فاذا ما انطقه فى النص بقولة او ببيت من الشعر ، فهو انما يفعل ذلك استشهادا بما روى عنه ، لا بما يمكن ان يعزى اليه تجوزا (2) .

(1) عد الى كتاب **قصص العـرب** ، جمع جاد المولى والبجاوى وأبو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، 1962 ط 4 فى 3 مجلدات .

(2) تدبر قصة امرىء القيس كما تروى على هامش المعلقـات وفى شرح **مقصورة** ابن دريـد ، تحقيق عبد الوصيف محمد ، 29 ـ 31 ، ط القاهرة 1939 .

وهذه الامانة النسبية فى الرواية الخطية تجعل الحوار ، وان بالغ فيه الناقل ، وحرفه ، لا يعدو الواقع المحكي الضيق الى الامكان الروائى الفسيح (3) .

دور النقلــة فى بتــر الحــوار :

الناقل للسير والاخبار يضغط بطريقة تلقائية على المواقف الحوارية ، ويلخصها ، مهما كانت التوترات التى تشعبها وتطيلها . ومن هنا جاءت القصص العربية القديمة قصيرة مبتورة ، بسبب هذا الضغط المسلط على المحاورات ، وبسبب ارتباط النقلة بافعال الرواية التى يضطرون الى استعمالها وتكرارها ، كلما رغبوا فى ذكر قولة او رد (4) .

ان فقدان مطات التمييز فى الكتابة الحوارية العتيقة ، وكذلــك قلــة اهتمام القدماء بعلامات الوقف والحصر ، وقلة عنايتهم بالعودة الى السطر لفصل الفقرات ، كل ذلك جعل النقلة الاوائل يلجؤون الى التلخيص السردى لكى لا يثقل عليهم الحوار ، ولا تكرر فى كتاباتهم افعال القول ومشتقاته تكرارا لا سبيل الى التغاضى عنه اسلوبيا (5) .

عمليات التعويض فى القــراءة المصــوتة :

هذا النقص فى المصطلحات والعلامات لم يحرم القصص العربية القديمة متعتها التى نعرفها لها جميعا .

فقد ظل السرد فيها شيقا بفضل تسلسل الحركة الدرامية وسرعة وقوع الحوادث وتتابع المفاجآت ، وقد ساعدت القراءة الجماعية التى عرفتها تلك القصص المكتوبة على اعادة الحيوية الى العنصر الحوارى فيها ، بما فى ذلك الانشاد . بحيث اصبح قارىء القصة فى نــاد من النوادى الشعبية يتقمص شخصية الراوى ، ويستعير نبراته وحركاته . بل ان من القراء الحاذقين من يتعدى ذلك التصويت الدرامى الى تعديل النص بما يتلاءم والقراءة السهلة

---

(3) انظر **قصة مجنون ليلى** ، رواية الوالبى ، ط . التجانى المحمدى ، تونس ، بت .

(4) معضلــة التكرار هــذه تنسحب على كــل النصوص الروائيــة تقريبــا حتى عنــد الجــاحظ والاصفهانى .

(5) خذ على سبيل المثال الصفحة الاولى من **قصة تميم الــدارى** ، ففيها حــوالى 20 مرة الفعــل قال ، بعدد السطور تقريبا (مجموع لطيف ، طبع التجانى المحمدى ، تونس) .

والفهم السريع . وهذا ما يرجع حتما هذه القصص المكتوبة المقرءة الى اصلها الشفوى الثابت (6) .

الــراوى ووحــدة النسيــج القصصى :

ظلت القصص الشفوية مطبوعة في ذاكرة الاجيال العربية باشكالها المتقاربة ومضامينها المتشابهة ونهاياتها المتوافقة (7) ، حتى انك تجد في المجموع الواحد من المجاميع المخطوطة او المطبوعة قصصا ، قد تعجب الان من التقائها وتجاورها ، لولا هذه الرابطة العضوية التى تشدها جميعا ، والمتمثلة فى وحدوية الراوى الذى نقلها .

فالراوى هو السدى الذى تنسج عليه لحمة القصة ، مهما كان موضوعها. وقد ظل هذا السدى سليما قويا فى النسيج القصصى العربى حتى اوائل هذا القرن . فقد جاءت التجارب الحديثة مزيجا من التراث والتجديد ، كأن الادباء قد خافوا من قطع اللحمة العضوية لقصصهم ، واشفقوا على آثارهم من الابتعاد بها عن اصلها الشفوى القديم ، ولو كانت حديثة المضمون (8) .

الــراوى وتطــور النــوع :

ظلت شخصية الراوى ، كما قدمنا ، حاضرة فى اذهان الادباء حتى عهدنا هذا . فالكتاب المعاصرون يقيمون من انفسهم رواة لقصصهم ، يصفون ابطالهم ويحركونهم بالقدر الذى يسمح لهم به الواقع الروائى ، كما كان يفعل اسلافهم ، مع جوود الفارق التقنى . فضمير الغيبــة الــذى نستشف منــه شخصية الراوى ، هو الغالب فى الاستعمال ، وبنسبة عالية ، حتى عند القصاصين المجددين واصحاب التراجم الذاتية (9) .

وهذا يعنى ان الراوى ، وان لم يذكر بنعته ، كما جرت العادة عند القدماء ، فان حضوره بالقوة لا شك فيه . وقد جاءت قصص الرواد فى تونس

---

(6) من القصص الرائجة فى الاوساط الشعبية : عنترة ، سيف بن ذى يزن ، عجيب وغريب ، وقصص الغزوات والمغامرات وغيرها مما توفر طبعه عند التجانى المحمدى .

(7) يمكن الاستشهاد مثلا بثلاث قصص لها نفس الحركة المأسوية ونفس النهاية : قصة جذيمة الابرش وقصة امرىء القيس الكندى وقصة أبى الجبــر الكندى أيضا ، وقــد استنجــدوا جميعا بالملوك الاجانب ، وسموا جميعا وهم فى طريق العودة الى بلادهم .

(8) طالع **حديث عيسى ابن هشام** للمويلحى ، القاهرة ، 1964 .

(9) بما فى ذلك طه حسين فى **كتاب الايام** ، القاهرة ، 1964 فى جزأين .

صورة حية لهذا الارتباط . بل ان منهم من زاد هذا الارتباط وشاجة ، فاتخذ الجزيرة العربية ، وعلى وجه التحديد بلاد اليمامة ، مسرحا لابطال روايته ، كما فعل صالح السويسي **بالهيفاء وسراج الليل** فى نشرتها الاولى (10) .

المـؤلف الـــــراوى :

هذا العود الى المعين الموحى ، وهذا التشبث بالقالب الاصلى للحكاية الشفوية ، هما اللذان طبعا الحوار فى الانتاج التونسى المبكر بالطابع التقليدى للحديث المنقول . فكان راوى الحكاية قد اناب عن نفسه مؤلف القصة ، فعقد على لسانه المحاورات ، وتساءل مكانه ثم اجاب عن السؤال . وربما اطنب فى الرد ، واستشهد عليه بالشعر والحكم والامثال ، كما كان يفعل الراوى فيما مضى (11) . بل ان من القصاصين المعاصرين من يكشف احيانا عن شخصيته الراوية عندما يضطره السياق الى ذلك ، اما تخلصا من الوصف او تمهيدا للمفاجأة ، وعندها يبرز ضمير المؤلف ، ويسقط القناع (12) .

2 ـ الاطـــار الفنـى للحـــوار الســـردى .

المظهـر العـام لهـذا الحـوار :

ليس لهذا الشكل الحوارى ما يميزه فى الظاهر المكتوب عن بقية الاحداث المروية . فهو مسرود ضمن صفحات القصة ، ولا يختلف فى مظهره عنها الا اذا كان متضمنا لابيات من الشعر . وعندها تبرز هذه الابيات بكتابتها النوعية وشكلها التصريعى المعروف .

هذا فى النصوص المخطوطة وفى الطبعات القديمة للمجاميع القصصية . اما فى الطبعات الحديثة ،فقد تدخلت حصافة المحققين والناشرين الى ابراز بعض الاجزاء الحوارية عن طريق التنقيط الملائم والعودة الى السطر وحصر الفقرات ووضع العلامات الاصطلاحية المستخدمة فى التناوب الحوارى ، وذلك

(10) محمد الصالح الجابرى ، **القصة التونسية نشاتها ورروادها** ، قسم الوثائق ، 103 ـ 113 .
(11) انظر **الهيفاء وسراج الليل** مثلا فى مواقف حوارية متعددة ، نفس المرجع السابق .
(12) **الساحرة التونسية** ، محمد الصادق الرزقى ، القصة التونسية ، قسم الوثائق ، 125 .

رغم وجود افعال القول والجواب التى تغنى عنهـا فى مثـل هـذه النصوص القديمة (13) .

مـوقعـه فـى النـص القصصى :

ليست للمحاورات السردية اماكن محددة فى النص القصصى ، وان كانت لا ترد عند الكتاب الاوائل الا بعد السرد التقديمي للابطال ووصف بيئاتهم التى ترعرعوا فيها ، وكبروا . فالشخصيات الروائية الناطقة فى القصة لابد ان تبلغ فى نظر هؤلاء سن الرشد ، وان تصل بالتالى الى اجادة القول واجادة الرد على السائلين . وهذا الحرص على ترشيد الابطال يعود فى الواقع الى المضامين الوعظية الهادفة التى اختاروها لقصصهم ، ورغبوا فى معالجتها والدفاع عن رأيهم فيها من خلال تلك الشخصيات الراشدة المرشدة ، ولو كانت فى الواقع المعاش لا تحسن نصحا ، ولا تنضج بعلم فهم من هذه الجهة قد اخروا الحوار ، وقدموا السرد منساقين فى ذلك مع منطق الاشياء وسنة النمو .

وقد فعلوا بالخواتم فعلهم بالمقدمات ، حيث يأتى السرد فى اعقاب الحوار اى فى خاتمة القصة . كان الشخصيات الروائية فى حاجة ايضا الى من يأخذ بغماضها ، ويميتها بعد تقلبها عبر اطوار الحياة (14) !

3 ـ اللغـة المستعملة فى هـذا الحـوار

التـزام الفصحـى :

كتاب القصة الرواد لم تخامرهم فكرة استعمـال الدارجـة فى الحـوار القصصى . ذلك ان اللغة العامية لم تلج باب القصة الا بعد تشبعها بالمسرح . والادباء التونسيون فى اوائل هذا القرن لم يكتبوا للمسرح ولم يتمرسوا به ترجمة وتأليفا ، كما فعل زملاؤهم المشارقة ، الا فى القيل النادر . حتى اذا ما وجدنا لهم بعض الروايات القابلة للتمثيل ، فانهم انما وضعوها بالعربية الفصيحة (15) .

---

(13) عد الى النصوص القصصية التى حققها عز الدين المدنى وصالح الجابرى فى مجلة **قصص** ، أعداد مختلفة .

(14) عد الى خواتم ومقدمات قصص الرواد ، **القصة التونسية** للجابرى ، قسم الوثائـق .

(15) **بسالة تركيـة** لمحمد الحبيب ، نفس المصدر السابق ، 134 ـ 148 .

بل ان الدعوة الى تأليف جوق مسرحي في اوائل هذا القرن انما جاءت معللة في جريدة « **التقدم** » (1908/12/1) بتكون نهضة لآداب اللغة العربية الشريفة ، وخلق ميدان فسيح تجول فيه اقلام الشعراء والكتاب (16) .

اسبـاب هـذا الالتـزام :

لهذا الالتزام التلقائي في الاقتصار على الكتابة بالفصحى مبررات حضارية وتاريخية معروفة ، بالاضافة الى تمسك التونسيون ، فيما مضى ، بسلامة العربية ورفعتها . فهم مشددون الى هذه اللغة باسباب دينية قوية ، ومتشبثون بها تشبثهم بذاتيتهم وقوميتهم المهددتين آنذاك بالاضمحلال والذوبان (17) .

فالتعصب للفصحى كان يمثل في النصف الاول من هذا القرن ضربا من ضروب الوطنية والكفاح ، ويعتبر بالنسبة للاهالي خير سلاح للدفـاع عـن عروبتهم واصالتهم . فقد انتشرت لغة المستعمر ، وغزت كل الميادين . ولم يبق للعربية في تونس الا معقل او معقلان (18) .

فلا غرابة اذن ان يتعصب ابناء هذا البلد للفصحى ، وان يجاهدوا في سبيل عزتها ومنعتها . فقد كان كتاب الجيل الاول واغلب كتاب الجيل الثاني من هؤلاء المجاهدين الذين يعتبرون الكتابة بالدارجة كالكتابة بالفرنسية وسيلة من وسائل الدس والتشويه (19) .

الاضطـرار الى استعمـال الدارجـة :

استعمل القصاصون التونسيون الدارجة في الحوار لاسباب اضطرارية اول الامر . فقد اوردوا في رواياتهم بعض المواقف التي لا يملكون فيها رصيدا لغويا فصيحا ، فاجبرهم فقر الملكة في هذا الميدان على النزول بالحوار الى مستوى الدارجة .

ولعل في اعتزاز الكتـاب الرواد بالعـربية وتقديسهم لهـا دورا فـي استعمالهم العامية في مثل تلك المواقف المزرية التي تترفـع الفصحى عـن

---

(16) المنصف شرف الدين ، **تاريخ المسرح التونسي** ، تونس ، 1972 ص 22 ، ص 15 و 16 .
(17) انظر تاريخ الحركة القومية في كتاب علي البلهوان ، **تونس الثائرة** ، 39 ـ 45 .
(18) جامع الزيتونة والمدرسة الصادقية .
(19) عد الى كتاب **الحركة الادبية والفكرية** للفاضل بن عاشور ، 64 وسط ، تونس 1972 .

الانحدار اليها . فقد كانت لوحات الهينمة والشعوذة ، وكذلك المحاورات الوضيعة تجرى بالدارجة (20) . فكان القصاص المستخدم لها اراد ان ينبهنا الى ان الذين تدور على السنتهم هذه المحاورات المرذولة ، انما هم من الجهلة العوام ، من حثالة القوم الذين لم يتأدبوا بآداب العربية ، ولم يتهذبوا بقرآنها. اما ما عدا هذه المواقف واللوحات ، فقد ظل الحوار فيها فسيحا عند هؤلاء الكتاب الاوائل ، مهما كانت واقعية الذين اجروه على السنة ابطالهم (21) .

الاساليب البيانية للحـوار السـردى

المفروض فى الحوار السردى ان يجرى على السنة الشخصيات كما يجرى الكلام العادى او ما يقارب ذلك . وهذا الجريان لا سبيل فيه الى التعقيد والزخرفة . وقد جاء الحوار السردى عند القصاصين التونسيين منذ نشأته سهلا فى عمومه ، لا سجع فيه ولا مزاوجة الا ما كان عفويا خفيفا .

فقد مهد تقلص البديع فى الصحافة العربية لرواد القصة آنذاك الطريق ، فجاءت محاوراتهم لا كلفة فيها ولا تنميق . ولا غرابة فى ذلك ، فقد كانت الطلائع القصصية تنشر فى الجرائد والمجلات . فأتت على غرار المقـالات الصحفية والتحقيقات مبسطة ميسورة ، يطالعها القارىء كما يطالع الاخبار دون ارهاق او عناء (22) . فقد ابطلت القراءة الصامتة للاثار المطبوعة الدور النغمى الذى يحرص على اثباته السجع عند تقفية الفقرات ، كما ابطلت مفعول كل مجانسة وازدواج .

وانحسرت الفنون البديعية ، وتقلص ميدانها الى الخطب الدينية والمقامات . وبعض الآثار الخطية الاخرى التى لم تغزها المطبعة ، ولم تنشر للعموم . وهذا التخلى عن السجع وما اليه من المحسنات اللفظية لا يعنى ان الكتابة الروائية قد تخلت عن بقية الفنون البلاغية فى السرد والحوار .

فقد بقيت الوسائل البيانية الاخرى مستعملة عند القصاصين الاوائل ، ولم يطرأ عليها تغيير يذكر . فاجراء التشبيه والاستعارة واستعمال المجاز

---

(20) **الساحرة التونسية** ، فى كتاب **القصة التونسية** ، قسم الوثائق القصصية ، 131 ـ 132 .

(21) يشمل هذا التعميم القصص المقتبسة والمترجمة أيضا ، فقد وردت فيها المحاورات بالعربية الفصيحة . عد الى النماذج الموجودة فى مجلة **قصـص** وفى كتاب **القصة التونسية نشاتها وروادها** ، قسم الوثائق القصصية كذلك .

(22) اقرأ نفس النماذج المشار اليها آنفـا .

والكنايـة ، وما اليها قد ظلت الدعامة الاساسية لكل تحرير ادبـي . وقـد استعملها القصاصون لتوضيح صورهم الوصفية وتزيينها (23) .

فقد بدأت الكتابة القصصية عندنا وصفية واقعية ، وجاء الحوار فيها تقريريا وعظيا . فلا مناص اذن للمؤلفين من استعمال كل مهارتهم الاسلوبيـة لكي يصلوا الى التبليغ والاقناع . والتبليغ والاقناع لا يتأتيان الا بالسهولة والوضوح في الكلام ، وكلاهما مقرون باستخدام الوسائل البيانية المساعدة كالتمثيل والاستشهاد والتضمين غيرها . وآثار الروائيين من الجيلين الاول والثاني مليئة بهذا النوع من الاساليب البيانية المساعدة (24) .

وهكذا يتضح ان الكتابة الروائية قد ظلت خلال النصف الاول من هذا القرن محافظة على اساليب البيان العربي وادواته وطرقه البلاغية ، ولم يتقلص منها الا ما كان منصبا على التقفية النغمية والتزويق اللفظي (25) .

5 ـ مضاميـن الحـوار السـردي

المضامين التي يريد القصاص ابلاغها والتعبير عن رأيه فيها تؤثر تأثيرا مباشرا على الاسلوب في الحوار السردي . فالتزام الكاتب هدفا معينا يضطره في اغلب الاحيان الى تبني احدى الاساليب المؤدية الى ذلك الهدف .

ورغم اتحاد الوسائل البيانية في مجموع هذا النوع من الحوار ، فان مراكز الايحاء والتأثر قد ظلت مختلفة فيه حسب الانماط . ذلك ان نوعية الموضوع المطروق . تملي على القصاص مستوى معينا للتعبير ، خاصة اذا كان من الاوائل ، ولم تسعفه التقنيات التي نستعملها الآن بادوات جديدة للتبليغ (26) .

وقد لمسنا في الحوار السردي ثلاثة مستويات اسلوبية مختلفة نوعا ما ، ويختص كل نمط منها بواحد من المضامين التالية :

---

(23) اقرأ الفقرة الوصفية الاولى من رواية **فضائع المقامرة** لابراهيم بن شعبان ، تحقيق عز الدين المدني ، مجلة **قصص** ، العدد 4 ، ص 78 فوق .

(24) انظر **الهيفاء وسراج الليل** لصالح السويسي ، تحقيق الجابري ، مجلة **قصص** ، العدد 6 صفحات متعددة بين 49 ـ 67 .

(25) طالع نفس النماذج القصصية المشار اليها سابقا .

(26) هذه التقنيات مذكورة في الفصلين القادمين .

ـ المضمون الوعظي الارشادي
ـ المضمون الاصلاحي الاجتماعي
ـ المضمون الوطني السياسي .

وسنتعرض في ما يلي الى كل هذه الانماط بالدراسة والتحليل .

1) النمط الوعظي

ثبات المضمون وتطور الشكل :

ان رتابة المضامين الوعظية وثقلها النوعي على النفس ، قد دفعت الادباء ورجال الدين منذ القدم الى التفتيش لها عن اشكال جديدة متطورة ، تخفف من ثقلها ، وتنسى الرتابة المعهودة فيها . فالنفس البشرية تسأم الاعادة ، وتنشط الى كل جديد .

الوعظ والارشاد كلاهما قديم ثابت ، والقيم الاخلاقية لا تتبدل بسرعة خاصة اذا كرستها الديانات ، واقرتها السلط الحاكمة . فكيف السبيل الى المحافظة على طرافة القديم الثابت ؟ لا مناص اذن من صبه في قالب جديد . المضمون قار والشكل متحول . من الامر بالمعروف والنهي عن المنكر الى الخطبة الجامعة والموعظة المنبرية ، من النص الديني الجاف الى النص الادبي الظريف ، من المقالة الصحفية الى المحاورة القصصية ، من الرواية الى السيناريو مرورا بالمسرحيات والسكيتشات .

الوعظ لا يخفى :

القصة التونسية مشحونة بالوعظ والارشاد . وقد وجدنا من الادباء المعاصرين من لا يخفي هذا النوع من المضمون عبر طيات الانتاج ليترك للقارىء مهمة الاسترشاد بنفسه او الاتعاظ بغيره . بل ان منهم من يرسم له الهدف مباشرة من العنوان ، كما كان يفعل الشيخ عبد الرزاق كرباكة في سلسلة اقصوصاته « عبرة في قصة » (27) . وهناك من الاحياء من يفخر بالتزام هذا النمط في انتاجه جملة ، ولا يرى في ذلك منقصة او غضاضة (28) .

(27) مجلة **الثريا** ، ديسمبر 1945 ، في موسم الحصاد مثلا ص 16 .
(28) كالشيخ محمد المرزوقي (استجواب صحفي للملحق الثقافي في جريدة بلادي) .

الحــوار مطيــة ذلـــول :

الذى يهمنا فى هذا الصدد هو استعمال الحوار مطية للوعظ وتركيز المبادى الاخلاقية والقيم الدينية ، كما تستعمل الخطب وكلمات التوعية والتوجيه .

وقد اختار الادباء هذه الطريقة الروائية ، كما قدمنا ، لقطع الرتابة واضفاء الجدة على المضامين المجترة . وقد تغلب الطابع الوعظى على جملة انتاج القصاصين الرواد ، بما فى ذلك المقتبس والمترجم (29) ثم تطور هذا الطابع الوعظى مع مرور الزمن تبعا لتطور المضمون الذى اصبح اجتماعيا اصلاحيا ثم سياسيا وطنيا . وسنعود الى هذين النوعين الاخيرين بعد حين .

السمــات الاسلــوبية للحــوار الــوعظى :

ـ الحوار الوعظي طويل نسبيا . وهذا الطول لا يشمل طرفي الحوار . فهو بقدر ما يطول عند الواعظ بقدر ما يقصر عند الموعوظ . فالطرف الثانى مغبون ، ولا مجال لتساوى الحظوظ فى هذا الميدان . فما على المحاور الا الاستماع والوعى شأنه فى ذلك شأن المتعظ المنصت للامام .

ـ السمة الثانية التى يتميز بها هذا الحوار هى استعماله الادلة النقلية والعقلية ، بالاضافــة الى اثبات التعاليق والشروح اللازمــة لها . ولا يقتصر الاستشهاد على الايات القرآنية والاحاديث بل يتعدى ذلك الى المأثور من كلام العرب شعرا ونثرا (30) .

ـ السمعة الثالثة لهذا النمط هو استعماله الاسلوب الخطابى المركز على ادوات التأثير الشفوية والاشارية ولكن بطريقة ايحائية ، اذ لا مناص للقصاص من اثباتها كتابة كالتوجه مباشرة الى القارىء بالخطاب واشراكه فى عمليات الاستنتاج والاجابة عن التساؤلات (31) .

---

(29) الجابرى ، **القصة التونسية** ، فصل الترجمة والاقتباس ، 72 ـ 94 .

(30) خير مثــال على ذلك كتابات صالــح السويسى ، وخاصة **الهيفــاء وسراج الليــل** المحــال عليها سابقــا .

(31) **الساحرة التونسية** ، مواقع متعددة من القصة (**القصة التونسية** ، 123 ـ 133) .

فنحن هنا امام نمط من الحوار طرق ايحائه وتأثيره متعددة متنوعة . ونذكر منها على سبيل المثال :

التنبيه ، التهويل ، التهكم ، الانكار ، الالتفات ، تكرار افعال الامر والنهى ، الاكثار من الصفات ، ضرب الامثال لاستخلاص العبر ... وغيرها من الطرق البيانية الثابتة فى حصيلة الكتاب الذين ارتووا من معين التراث بحكم طبيعة تعليمهم اللغوى الدينى وثقافتهم القرآنية السلفية (32) .

2) النمط الاصلاحى

هذا النمط من الحوار جاء نتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التى طرأت على البلاد التونسية بداية من اواخر القرن الماضى ، واستمرت بعد ذلك طويلا . مضمونه ، كما اشرنا سابقا ، تحولى ارتقائى بالنسبة للمضمون السابق ، وان اختلف عنه فى مراكز الايحاء والاهتمام . فقد انتقلت هذه المراكز لدى القصاصين من المواضيع الدينية الاخلاقية البحتة الى المواضيع الاجتماعية والتربوية ، وربما اختلطت المضامين فى ما بينها عند الكاتب الواحد، فالفاصل التاريخى لا اعتداد به فى الاختيار المضمونى للقصص (33) .

وقد استقطبت حركة الاصلاح اقلام الفئة النيرة من الصحفيين والادباء ، فحاول كل واحد منهم ، بامكانياته الفنية الخاصة ، ان يركز هذه الحركة الجديدة ، وان يدعمها بكتاباته .

وقد شملت طرق التوعية الصحفية استعمال القصة ، والحوار فيها خاصة ، كوسيلة من وسائل الدعاية والاقناع (34) .

السمات الاسلوبية المميزة لهذا النمط :

ـ يتسم الحوار الاصلاحى بالطول كسابقه ، ولكنه يختلف عنه بامكانية التعادل بين المتحاورين ، وان كان المصلح منهما اقدر على الحجة ، وابلغ فى

(32) جل كتاب القصة الرواد من جامع الزيتونة (عد الى كتاب الجابرى السابق الذكر) .
(33) من الذين خلطوا بين المضامين الحوارية صالح سويسى فى **الهيفاء وسراج الليل** .
(34) بدا الادباء فى حملة التوعية هذه منذ تأسيس جريدة **الرائد التونسى** سنة 1860/1277 (عد الى اعدادها الاولى) .

التأثير . فهو يستغل انتباه الطرف الثاني واهتمامه بالموضوع ليبسط آراءه الاصلاحية ، وليشرحها ويدلل عليها . ولكن هذا الانتباه من طرف السامع لا يمنعه من المجادلة وتقديم وجهة نظره ، بل ومكافحة آراء مخاطبه احيانا وتفنيدها بشرط ان يعود المصلح على كلامه بالمناقشة والتعليق ، مؤيدا ما يراه صالحا من حجته ، رافضا ما يراه غير مقنع فيها .

ـ السمة الثانية لهذا النمط هو الاستطراد . فالحوار فيه لا يقتصر ، في الغالب ، على محور معين من الاصلاح . بل انه يطمح ان يكون شاملا لمجموعة من المحاور ، وان كانت الصلة بينها غير سببية ولا ثابتة .

فالكاتب حريص على ان يشمل الحوار الذى يجريه مجموعة من القضايا الاصلاحية التى تشده اليها ، رغم اختصاص قصته بموضوع معين متغلب . فالدعوة الى اصلاح التربية والتعليم عند السويسى مثلا تجره الى الحديث عن تفرق كلمة المسلمين وضعف دولتهم ، وتدفعه الى وصف العلاج الذى يقضى ، فى نظره ، على هذا الضعف ، ويعيد للمسلمين امجادهم الغابرة ، دون ان يكون العلاج مقصورا على ميدان التربية والتعليم الذى هو محور **الهيفاء وسراج الليل** (34) .

وعلى هذا الاساس يمكننا تقسيم هذا النوع من الحوار ، اذا لم نعتبر الاجوبة التى يرد بها المخاطب ، الى مجموعة من الفقرات ، تكون كل فقرة منها بمثابة المقالة المتميزة . ويمكننا بالتالى عنونتها بالمحور المتغلب فيها ، وقطعها بدون عناء عن بقية السياق . وهذه بعض العناوين التى بانت لنا فى جزء من **الهيفاء وسراج** الليل للسويسى (36) :

ـ التهاون فى العمل يسبب البطالة (ص 109) .

ـ الكبر والحسد من رذائل الاغنياء والعلماء (ض 110) .

ـ الاقتصاد فى المعيشة من اسباب قوة الدول (ص 111) .

ـ اسباب تأخر الامة الاسلامية (112) .

ـ تقليد امراء المسلمين للاجانب جلب لامتهم الويلات (ص 113) .

---

(35) انظر هذه الرواية فى كتاب **القصة التونسية** وكذلك فى مجلة **قصص** ، العدد 6 .

(36) الاحالات اللاحقة من كتاب الجابرى ، **القصة التونسية** ،،، قسم الوثائق القصصية .

وجلي ان الرغبة في جعل الدعوة الاصلاحية تشمل كل ميادين الحياة قد ساعدت على هذا الخلط والدمج ، والحديث ذو شجون ، كما يعتذرون . اذ ان الهدف التوجيهى واحد بالنسبة لجميع فروع الاصلاح عند الكتاب فى تلك الفترة .

– السمة الثالثة لهذا النمط الحوارى هى غلبة التحرير الصحفى على اسلوبه . فقد املت فكرة الاصلاح على الادباء منهج التبسط والتبسيط ، كما املته على المخبرين والمحققين . ولهذا جاءت المحاورات الروائية وصفية استعراضية مدعمة بشرح الحوادث وتعداد الاسباب ، مع الاستشهاد عليها ومقارنتها بغيرها فى الماضى والحاضر (37) .

وهذه النزعة التحليلية الهادفة كان يقصد من ورائها تقريب مضمون التنظيمات والاصلاحات الى الجاهلين به والمترددين فى قبوله . وقد شغلت المسألة رجال الادب والسياسة منذ اواخر القرن الماضى فى تونس ، ثم جاءت الروايات والقصص لتدعم هذه الحركة وتحييها من جديد (38) .

3) النمط الوطنى القومى

التركيز على المضمون الوطنى القومى انما جاء نتيجة لانحلال السلطنة العثمانية واستيلاء الدول الاوروبية على اغلب الاقطار الاسلامية التابعة لها . وقد اثارت هذه الاوضاع الاستعمارية الجديدة حمية عدد من الكتاب العرب ، فهبوا للدفاع عن قومهم واوطانهم ، كل بالقدر وبالشكل الذى سمحت له به ظروفه وامكانياته (39) .

ومن هؤلاء الكتاب من اتخذ القصة ميدانا للكفاح ، فجاء انتاجهم مدعما للشعر وللمسرح فى معركة قومية ما تزال الى اليوم قائمة فى ديارنا (39) .

هذا وان كان نصيب الرواية التونسية ضئيلا على مستوى النضال السياسى خلال النصف الاول من هذا القرن ، الا ان مركزها قد تدعم شيئا

---

(37) بدا هذا الاسلوب الاستشهادى الاصلاحى قابادو فى مقدمة كتاب **الحرب** (عد الى كتابنا **قابادو ، حياته ، آثاره وتفكيره الاصلاحى**) .

(38) من الذين ألفوا فى هذا الاتجاه الوزير خير الدين (انظر كتابه **اقوم المسالك** ... المقدمة ، تحقيق المنصف الشنوفى ، تونس ، 1972) .

(39) يعتبر رجال الصحافة فى طليعة المناضلين بالحرف عندنا .

فشيئا مع مرور الزمن تمشيا مع طاقة الانتاج وامكانيات الرواج . فقد كانت الطاقة الابداعية قليلة فى هذا الفن الكتابى المستجد (40) .

والذى يهمنا فى الحقيقة ليس احصاء القصص الوطنية الصادرة فى تونس بداية من مستهل هذا القرن ، وانما دراسة المضمون الحوارى لبعض الروايات الرائدة فى هذا الميدان ، ما دمنا هنا بصدد استعراض الانمـاط الحـوارية السردية بالذات .

يظهر للدارس ان المحاورات المعقودة لهذا المضمون الوطنى هى ارقى فنا ، واتقن آلة من المحاورات التى رأيناها فى المضمونين الوعظى والاصلاحى . ولا غرابة فى ذلك ، اذ انها جاءت متأخرة عنهما فى الزمان ، وقد تطورت التقنيات وتعددت المترجمات ، وزاد تمرس الكتاب بالفن الروائى ، فاخذوا يشقون طريقهم بقدم ثابتة ، بعد ان فتحت لهم الجرائد والمجلات صفحاتها ، وخصصت لهم عديد الاعمدة للدعاية والنقد (41) .

ومن السمات البارزة لهذا النمط المتطور قيام الحوار فيه بوظيفة السرد . ذلك ان القصاص عند معالجته لهذا المضمون الوطنى يفضل التدفق العاطفى المتحمس من افواه ابطاله على الوصف الموضوعى المحايد لمواقفهم وحالاتهم ، وما عانوه اثناء المعارك من اطوار . فشحنة السرد التوترية لا تتجاوز الصفر بالنظر الى المستوى الانفعالى للحوار (42) .

ولهذا جاءت المحاورات فى هذه القصص كالفصول المسرحية ، مطبوعة بطابع المواقف المأسوية متبنية للغتها واسلوبها ، مستخدمة لادواتها البيانية ووسائل تأثيرها وايحاءاتها الخطابية (43) .

ـ اما السمة الثانية لهذا النمط الحوارى فتظهر فى استرسال احد اطراف الحوار فى كلامه واسئلته دون انتظار لرد او جواب . وهذه السمة

(40) عدد القصص والروايات الصادرة فى الربع الاول من هذا القرن محسوب على الاصابع .

(41) عد الى كلمات الدعاية والتقديم لهذه الروايات فى الجرائد التى نشرتها (انظر منها مثلا مـا حققه عز الدين المدنى عن رواية **فضائع المقـامرة** لابراهيم بن شعبان ، مجلـة **قصـص** ، العدد 4 ، الصفحات 73 ـ 77) .

(42) نسبة السرد ضئيلة فى مثل هذه الروايات ويمكن مسرحتها بسهولة ، بل ويمكن اعتبارها كما هى من المسرح المقروء لانها مقسمة الى فصول حوارية .

(43) طالع **بسالة تركية** لمحمد الحبيب ، **القصة التونسية** للجابرى ، 134 ـ 148 .

يمليها ، كما بينا ، الاندفاع العاطفى الطاغى الذى يختص به الحوار الحماسى الذى يفرض على صاحبه قول ما يريد قوله بقوة وشجاعة واندفاع لا تترك لبقية الاطـراف الحاضرة فرصة الاعتراض او التدخل الا فى القليـل النـادر وعند التوقف أو القطع .

ـ السمة الثالثة لهذا النمط تبدو فى امكانيـة مزجـه بيـن السـرد الاستطرادى الطويل والحوار المسرحى المقتضب المقطوع (44) .

ويمكن ان نفسر ظاهرة الخلط هذه باختلاف درجات التوتر بين لحظة واخرى فى المواقف الروائية المتتابعة .

والملاحظ ان هذا المزج لا يشمل كل الحالات التوترية للحوار ، او هو على الاقل ليس فى نفس المستوى التوترى فى كل المواقف .

الطـرق الايحـائية ووسائل التاثير لهذا النمـط :

لهذا النمط الوطنى وسائل تأثير وايحاء زائدة عن النمطين السالفين ، نذكر منها بالخصوص : اعتماده على المفاجآت فى تعقيد الحبكة الماسوية وفى حلها .

اعتماده على المبالغات الوصفية وتهويله للحالات والمواقف . وهى طرق يقصد منها الهاب الحمية وايقاد الحماس وبعث التعاطف فى نفوس القراء والمستمعين .

2 ـ الحـــوار التنـــاوبى

التطـور الظـرفى للنـوع :

الحوار التناوبى جاء تطورا طبيعيا للحوار السردى السابق ، وذلك بعد رواج الفن القصصى فى تونس ، وتمرس الادباء به انتاجا وترجمة ونقدا . كما جاء هذا التطور دليلا على تفنن القصاصين من الجيل الثانى ، وعلى رغبتهم فى قطع الرتابة وتجديد الاسلوب .

وهكذا بدأ ظل الراوى يتقلص شيئا فشيئا من القصة ، واخذ الحوار فيها يتبوأ المكانة التى كان يحتلها السرد فى الانتاج القديم (45) .

---

(44) نفس الرواية السابقـة .

(45) نسبة الحوار فيها اصبحت غالبـة .

استعمال الدارجة فى الحوار :

فرضت الواقعية على الكتاب قضية ملاءمة الحوار لنوع الشخصيات الروائية فى قصصهم . ووضعت بالتالى مسألة اختيار اللغة المناسبة لذلك . اذ المسالة لم تعد مسالة ابلاغ فقط بل انها تعدت الى وسيلة التبليغ ذاتها (46).

واحتار القصاصون التونسيون اول الامر فى الاختيار وفى نسبته . واختلطت عليهم السبل فانقسموا الى ثلاث فئات : فئة حافظت على الفصحى ، ولم ترض بتعويضها او تطعيمها ، وفئة استعملت الدارجة ، وغالت فى استعمالها حتى مزجت بها السرد ، وقد كان وما يزال وقفا على الفصحى عندنا ، وفئة اخيرة ظلت فى منزلة بين المنزلتين تستعمل الدارجة فى المواقف التى تلائمها ، وتستعمل الفصحى فى المواقف التى تلائمها (47) .

وزاد اصحاب النزعة الواقعية المتعصبون لمذهبهم فطعموا الدارجة بما يدور على السنة الناس من الفاظ وتراكيب اعجمية معربة او دخيلة ، فجاءت محاوراتهم كبرج بابل مزيجا من اللغات والاصوات المتداخلة (48) .

مسألة اختيار لغة الحوار هذه فرضت نفسها ، كما قدمنا ، على القصاصين التونسيين . واصبحت القضية بالنسبة لهم قضية التزام مذهبى ، لا قضية اداة قصصية . الا ان هذا الالتزام لم يشمل جميع الانماط الحوارية ، كما سنبين ، فقد احس عدد من الكتاب بقصور حروف الهجاء على اداء اصوات الدارجة كما ينبغى ، ولاحظوا عجز الاشكال الكلامية عن استيعاب النبر والقذف فيها ، ورأوا تبعا لذلك حوارهم العامى المكتوب بالعربية منقوصا مشوها، ولا سبيل الى قراءته الا بصعوبة . وقد اجبرت هذه الصعوبة بعض هؤلاء رغم التزامهم الواقعية الاجتماعية ، على اعادة صوغ حوارهم بالفاظ عربية ، تختلف درجات الفصاحة فيها باختلاف القصاصين (49) .

---

(46) ظهرت هذه المشكلة بعد سنة 1930 ، وازدادت حدة بعد الاربعينات .

(47) ليس هنا مجال ذكر أسماء المنتمين لهذه الفئة أو لتلك فـآثارهم تدل عليهم .

(48) انظر نماذج من خلط العربية بالفرنسية وبالدارجة فى قصة عبد القادر بن الشيخ ، « **ونصيبى من الافق** » ، تونس ، 1970 ، صفحات متعددة .

(49) من بين الذين كتبوا حوارهم بالدارجة وأعادوا كتابته بالفصحى يمكن أن نذكر : **محمد العروسى المطوى** مثلا « تصريح شفوى لصاحب البحث عن قصة **حليمة** » .

بحيث لم يتغلب استعمال الدارجة ويثبت الا عند الكتاب الذين استغلوا الوسائل السمعية للقراءة والتبليغ . فالقصص المذاعة استطاعت بفضل التدخل الصوتي للمذيع ان تتجاوز التحريف الخطي ، وان يؤدي الحوار الوارد فيها سليما من الاخطاء ، كما يؤدي الحوار المسرحي على الركح (50) .

اختلاف المستويات اللغوية :

استأثرت مسالة سلامة اللغة باهتمام الادباء في تونس منذ القديم ، وذلك لاسباب عاطفية قومية ولاسباب حضارية تعليمية ، لا مجال هنا للتبسط فيها . وقد انقسم القصاصون من هذه الزاوية الى قسمين : قسم الادباء المربين ، وقسم الادباء الصحفيين (51) .

وبقدر ما حافظ الاساتذة على مستوى فصاحة اللغة في الحوار بقدر ما خلط الصحافيون بين المستويات . وقد كان لكل قسم نظرته الخاصة الى الموضوع ، كما كانت له اساليبه الخاصة في الكتابة ، وان جمعت بينهم نفس المجالس والنوادي ونشرت لهم نفس الجرائد والمجلات (52) .

من اسباب الاختلاف في المستوى :

لا شك ان متطلبات الصحافة اليومية هي غير متطلبات الدوريات الاسبوعية او الشهرية ، وان اسلوب التحرير في الجرائد الشعبية هو غير اسلوب التحرير في المجلات الادبية . فلكل نوع شروطه واهدافه ، وبالتالي كتابه المختصون .

هذا بقطع النظر عن الفرق النوعي بين مجلة ومجلة وبين جريدة يومية واخرى . وقد اثر هذا الاختلاف النوعي ، في نظرنا ، على مستوى الانتاج القصصي ، وبالتالي على مستويات اجزائه الحوارية . وسوف نتعرض عند ذكرنا للانماط الى ما لمسناه من اختلاف في اللغة والاسلوب ، بين هذه الانماط (53) .

---

(50) قراءة الآثار المكتوبة بالدارجة في الاذاعة ليست بالسهولة التي تتصورها ، اذ لا بد لمن يتولاها من التمرين والدربة .

(51) هذا التقسيم تغليبي ونسبي .

(52) نعني هنا جماعة تحت السور وجماعة المباحث .

(53) تصفح العناوين القادمة .

المظهـر العـام للحـوار التناوبى :

الحوار التناوبى فى آثار القصاصين التونسيين متميز عن السرد فى النص . فهو بارز خلال الصفحات ، اما باستخدام الكتاب للمطات الاصطلاحية او برجوعهم الى السطر عند التناوب .

ومن القصاصين من ظل يكرر افعال القول ومشتقاتها قبل الجمل الحوارية ، ومنهم من استغنى عن ذلك باتباعهم للطريقة المسرحية القائمة على تناوب المطات دون تقديم ، خاصة اذا كان الحوار دائـرا بيـن شخصيتين متميزتين ، ولا مجال فيه للالتباس (54) .

موقعـه مـن القصـة :

ليس لهذا النوع من الحوار التناوبى مكان خاص به فى الرواية او الاقصوصة . فهو موزع هنا وهناك على الاثر ، ولا ضابط لوجوده فى هذا الفصل وانعدامه فى الآخر . ومن الكتاب من يتعمد تصدير قصته بالحوار تشويقا للقارىء وامعانا فى الحبك . كما ان منهم من ينهى به قصته تعليقا للخاتمة وفتحا لباب التصور والتخمين . فللقارىء الحق فى اختيار النهاية التى يرتئيها للابطال الذين عرفهم ، وعاش معهم طيلة فترة مطالعته للقصة . فالاثر الادبى عند هؤلاء المعلقين للنهايات خلق لا يكتمل الا فى خيال القراء او النظارة . وهم يعتمدون على الفجوات التى يتركونها مفتوحة فى الهيكل الروائى ، وفى غضون المحاورات ليشحذوا اذهان المطالعين ، وليحلقوا بهم فى عالم الخيال الفسيح الغائم (55) .

الشكـل وعلامـات الـوقف :

من المظاهر الملفتة للانتباه فى هذا النوع من الحوار التناوبى اعتماده على علامات التعجب والاستفهام ، واستعماله لنقط الوقف والاسترسال . وهى مظاهر جديدة الى حد ما فى الكتابة الفنية العربية التى لم تعد تكتفى بحروف المعانى وفقرات المزاوجة وقوافى السجع للقيام بهذه الوظيفة فى السـرد والحوار . غير ان استعمال علامات الوقف وما اليها لم يأت فى هذا الشكل

(54) انظر مجموعة « **سهرت منه الليالى** » لعلى الدوعاجى ففيها نماذج من مختلف الاتجاهات .
(55) هناك نماذج من هذه النهايات فى مجموعة سمير العيادى، **صخب الصمت** ، تونس 1970 .

مضبوطا بطريقة منطقية منظمة وثابتة . والسبب فى ذلك يرجع فى نظرنا الى استمرار قيام حروف الوصل العربية بوظيفتها الاصلية ، رغم وجود النقط والفواصل . وهذا الاستمرار قد جعل الكتاب يهملون فى بعض الاماكن من الحوار وضع علامات الفصل والوقف اكتفاء بوظيفة الربط الطبيعية الراجعة الى الحرف المستعمل فى الجملة او الى قرينة السياق نفسه (56) .

وهناك من الكتاب من بالغ فى وضع علامات الضبط ، واكثر خاصة من اثبات نقط الاسترسال ، بموجب وبغير موجب ، فجاءت هذه السلاسل المتناسقة من النقط ، كما كانت تجىء نجيمات الفصل فى النصوص المسجوعة سابقا (57) .

اما فى خصوص الضبط بالحركات الاعرابية ، فان القصاصين لم يلجأوا اليه الا فى الحالات الاضطرارية الموقعة فى اللبس ، او فى الحوار التجريبى الذى استعملوا فيه الدارجة المعربة المحتاجة الى مثل هذه الحركات (58) .

اسباب تطور الحوار فى القصة التونسية :

يمكن حصر اهم الاسباب التى جعلت الحوار القصصى يتطور فى الثلث الثانى من هذا القرن فى العناوين التالية :

ـ اتقان الكتاب لفن القصة وتمرسهم به : فقد مر جيل كامل على اوليات القصة التونسية ، وازداد عدد المشتغلين بها ازديادا جعل مسألة الكيف تحتل مكانتها اللازمة لها فى الانتاج . فقد استكمل الكتاب الآلة الفنية لهذا النوع ، وتمرسوا به مطالعة وانتاجا مدة ثلث قرن من الزمان (59) .

ـ ظهور النقد على صفحات الجرائد : لم تعد التعاليق المنشورة فى الصحف والمجلات مجرد تقاريظ تقليدية للاطراء والمباهاة . فقد بدأ النقد الموضوعى يظهر فى الصحف ، خاصة فى المجلات الادبية الراقية (60) .

(56) الوظيفة الطبيعية لحروف المعانى وللموصولات تتعارض والوظيفة الاصطلاحية لعلامات الفصل والوقف . ولهذا ظلت القواعد غائمة فى هذا الباب .

(57) انظر القصص الاولى من مجموعة « **البعد الخامس** لعروسية النالوتى » ، تونس 1975 .

(58) عمر المزى ، **يوم حلاق** (مجلة **قصص** ، العدد 12 ، ص 91 ـ 118) .

(59) عد الى كتاب الجابرى ، **القصة التونسية** ، نشأتها وروادها .

(60) نشير خاصة الى دور مجلة « **العالم الادبى** » فى تنشيط النقد القصصى (انظر **الحركة الادبية والفكرية** للفاضل بن عاشور ، 186) .

ـ تنشيط النوادى الادبية للملكـات : لعبت المجالس والنوادى الادبيـة فى تلك الفترة دورا كبيرا فى شحذ العزائم وصقل المواهب . وكانت مسرحا من مسارح التنافس والابداع ، كما كانت خير معين على تفتيق البراعم الشابة فى الحقل الادبى فى مختلف الانواع بما فى ذلك القصة (61) .

ـ دور الجرائـد والمجلات فى عمليـة التنشيط : كانت الصحف اكبـر مشجع للقصاصين على الانتاج . فقد ضمنت لهم النشر وحقوق التاليف معا . وكان لكل جريدة او مجلة كتابها . وكان لكل كاتب قصاص قراؤه الاوفياء . فلا غرابة اذن ان يغزر الانتاج وان تروج الجرائد والمجلات فى وقت كانت المطالعة فيه اهم وسيلة من وسائل الترفيه والتثقيف (62) .

عناصـر التطـور فى الحـوار التنـاوبى :

لايمكننا بصورة استقصائية ذكر كل العناصر التى ساعدت على تطوير الحوار فى القصة التونسية المعاصرة ، ولذا سوف نقتصر هنا على تعداد بعض العناصر الفنية التى طورت الشكل دون الاهتمام بغيرها ، اذ قد يجرنا الحديث فى هذا الميدان الى مراجعة المضامين وتحليل المستويات التعليمية والحضارية العامة لبيئة القصاصين ولشخصياتهم الادبية المتميزة .

ومن اهم العناصر الفنية التى عملت على تطوير الشكل يمكن ان نذكر :

1) ـ الادوات الاصطلاحية المستعملة فى الحوار ومنها :

ـ المطات المستخدمة فى التناوب عند اول كل محاورة .

ـ اقواس الازدواج والتضمين المستعملة للنقل والاستشهاد والتنصيص .

ـ نقط المعانى الخاصة بالاستفهـام والتعجب والاسترسـال والحـذف والتفريع والتفسير .

ـ الخطوط المائلة والاقواس والاهلة المجعولة للاعتراض والزيادة والفصل .

(61) انظر نشاط « **جماعة تحت السور** » فى كتاب الذوادى بهذا العنوان ، تونس 1975 .

(62) يمكن الاستشهاد هنا بعدد ا‍ا‍ـد والمجلات التى كانت رائجة فى ذلك الـوقت (راجـع قائمة الدوريات التونسية ، منشورات المكتبة الوطنية بتونس ، السنة الثانية القائمة 4 ، جانفى ـ فيفرى 1967 ، ملحق الدوريات المنقطعة الورود ، ص 8 ـ 21) .

- النجيمات وعلامات الجمع والطرح الموضوعة للتفريق والتنويع والتناوب .
- ضمائر الغيبة المستعملة للتحاور بدل الاسماء

2) - **عمليات التقطيع الفنى وتشمل مجموعة من الطرق** نخص بالذكر منها :

- وضع العناوين والوريدات والارقام والخطوط الفاصلة بين الفقرات الحوارية .
- التدرج الخطى بين السطور المتوالية .
- توازى الجمل الحوارية .
- المزج بين الفقرات الحوارية وتشويش الترتيب بينها .
- حذف الردود او اواخر الردود .

3) - **الوسائل الفنية الاخرى :**

من هذه الوسائل تعمد القصاصين ادراج نصوص وعناوين دخلية على محاوراتهم لغاية ادبية مقصودة كالاحساس بالتسلط او الانشغال او الالحاح او التطفل او الشعور بالكبت وما شابهه من انواع الضغط النفسى او الآلى .... الخ .

ومن هذه الوسائل الدخيلة على النص الحوارى ما يتصل بالرسم والالوان، ومنها ما يتصل بالموسيقى والاصوات ، ومنها ما يتصل بالخط وبالفن المعمارى، ومنها ما يتصل بالرمز فى الانذار او التبشير ، ومنها ما يتصل بالارقام والآلات، وكلها وسائل ايحائية تصور حالة المجرى للحوار وظروفه المختلفة . بل انها لتأتى عفوية بدون ارادة صاحبها لتدل على ما اكتنزه اللاشعور من رغبات مكبوتة وميول لم يتمكن القصاص من ارضائها (63) .

التطور الاسلوبى لهذا الحوار :

جاء التطور الاسلوبى فى القصة نتيجة للتطور العام للعربية المعاصرة ، كما جاء نتيجة لتطور الوسائل التعبيرية التى يستعملها الكتاب فى سردهم

(63) كل هذه الوسائل مستعملة فى قصص الكتاب الشبان فى تونس (يمكن الرجوع الى مجموعات المدنى والصيادى والتونسى وممو وابن صالح وغيرهم) .

وحوارهم . والذى لا شك فيه هو ان الكتابة القصصية الحديثة قد زعزعت اركان الاشكال الادبية المتحجرة ، واعطت لمفهوم النثر الفنى بمستوياته المختلفة نفسا جديدا وامكانيات دافقة ، لم تستنفد طاقتها بعد (64) .

فقد اثرت الطرق البيانية المستحدثة على ماهية اللغة ، وبدلت مراكز الاهتمام والثقل فى الجملة العربية الكلاسيكية من جهتى الترتيب والوظيفة . وقد ساعد الحوار القصصى على هذا التبديل لما تتصف به جملـه من عـدم استقرار . فالقصاص يركز اهتمامه فى الغالب على جزء بعينه من جملة الخطاب او الرد ، ولذا تراه يدفع بهذا الجزء الى الصدارة او يستغنى به عن بقية الاجزاء فى السياق . وهذه الحركية شرط من شروط التطور وعامل مـن عـوامل التجديد .

تأثـر الحـوار بالتـراكيب العـامية :

ان تأثر الحوار القصصى بلغة التخاطب اليومى امر واضح ، ولا مفر منه فى النوع الواقعى الاجتماعى وحتى فى غيره من الانواع . فطبيعة المحاورة ان تتسم بالعجلة وتوارد الجمل . وهذه العجلة تفرض على الكاتب صوغ الكلام فى شكله المتداعى . وبما ان اغلب العمليات الذهينة تجرى فى ادمغة القصاصين بلغة التخاطب ، فان جل الجمل الحوارية متأثرة الى حد ما بقوالب هذه اللغة وبمفرداتها . ولا يشذ عن هذا المضمار الا من تمكنت سليقته بالممارسة والحفظ، او ذاك الذى اختص بالمضامين الفلسفية او المواضيع الرمزية العتيقة ، فضربت بينه وبين الدارجة بحجاب التراث الكثيف (65) .

أثـر العجمـة فى هـذا الحـوار :

ان عملية الانجذاب اللاواعى الى مجرى الحديث كما يقال ويسمع فى الدار وفى الشارع هى نفس العملية التى جعلت لغة الحوار القصصى تتأثر قليلا او كثيرا بالفرنسية عندنا فى تونس لفظا وتركيبا .

وهذا التأثر نتيجة من نتائج الازدواج اللغوى الذى نعيشه يوميا فى البيئات الثلاثة بحيث تكون هذه العملية المعتادة التى نمزح فيها لغـة باخرى

---

(64) التجارب القصصية ما تزال مستمرة فى تـونس من طرف اعضاء نادى القصة ومن طـرف الشبان الاخرين وان كانت الدفقة قد ضعفت عما قبل .

(65) من الشواذ فى تونس محمود المسعدى فى « **احاديثه** » (انظرها فى طبعتها الجـديدة : « **حدث ابو هريرة قال ...** » ، تونس ، 1973) .

عند كل محاورة او كلام قد انتقلت بالعدوى من المخاطبة الشفوية الى الكتابة العربية . ومن العوامل المساعدة على هذا الخلط والتأثر يمكن ان نعدد بالاضافة الى الواقع التعليمي المزدوج :

ـ على مستوى الالفاظ : فقر الرصيد العربي في المفردات الحضارية التي يحتاج اليها القصاصون عادة عند حديثهم عن الادوات والآلات والازياء وغيرها من المستحدثات الاروبية .

ـ نقص الرصيد اللغوي العربي في الميادين التقنية والعلمية المعاصرة .
ـ جهل الكتاب التونسيين بالاسماء العربية الموضوعة في مثل هذه الميادين .
ـ كسل القصاصين وتواكلهم في البحث عن مقابل للفردات الفرنسية المستعملة .
ـ الميل الى استعمال ما يجري على اللسان عادة .
ـ على مستوى التركيب : تأثر القصاصين التونسيين باللغة الفرنسية

تعليما ومطالعة وتمرسهم بتراكيبها تخاطبا وترجمة وتأليفا .

ـ تأثير العربيـة المعاصـرة بالتراكيب من الفرنسيـة والانقليزيـة ،

اما بسبب الترجمة الذهنية الحرفية او بالنقل المتوارد للقوالب الاسلوبية، دون تفكير في تأصيلها .

ـ تاثير الصحافة المكتوبة والمسموعة على الكتاب تاثيرا واعيا وغير واع . والاساليب الصحفية صورة من الخلط والترجمة والمسخ في جميع اللغات .

ـ قلة اعتناء القصاصين ، الا القليل منهم ، بمراجعة آثارهم ، اما لاقتناعهم بالواقعية النظرية للابداع الفني او لعدم توفر الـوقت الكـافي لهـذه المراجعـة الصعبة (66) .

ونهي هذه الفقرة عن تأثير العجمة في الحوار القصصي باهم عامل من عوامل التأثير والتأثر ، ونعني بذلك الظرف الحضاري المتشابك الذي نعيشه اليوم على المستوى العالمي . فكل شيء الآن مدعاة الى المحاكاة والاقتباس والنقل ، سواء كان ذلك في ميدان الخلق الفني أم في غيره من الميادين .

---

(66) من المهتمين بمراجعة آثارهم كثيرا يمكن ان نذكر الزميل مصطفى الفارسي (تصريح لـه في نادي القصة ، 1977) .

الانمـاط البـارزة للحـوار التنـاوبى

الحوار التناوبى متعدد المضامين . ولهذا السبب تعددت اساليبه ، وكثرت ادواته . وقد تبين لنا بعد استعراض مجموعة من القصص والروايات التونسية المعاصرة انه في الامكان ضبط هذه الاساليب فى ثلاثة انماط حوارية ، يضم كل نمط منها طائفة ذات طابع مشترك ومميزات متقاربة .

وهذه الانماط الثلاثة هى :

- النمـط التحليلـى
- النمـط التسجيلـى
- النمـط الرمـزى .

ـ النمـــط التحليلـــى

موقعـه في السيـاق القصصـى :

الحوار التناوبى التحليلي ، وان جاء في اغلب الاحيان معينا للسرد على وصف الشخصيات الروائية ، وتصوير اوضاعها والحالات التى تمر بها ، فهو لا يختص بموقع معين من السياق لارتباطه بالظروف النوعية التى يمر بها الابطال عبر الاطوار الحركية للقصة .

فالقضية قضية تناسق وتكامل بين الفقرات الحوارية وفقرات السرد . والتداخل والتراكب بينها يكون عادة من عمل المؤلف ، الا ان التقطيع الفنى الحديث قد اخذ يلعب دورا متزايدا فى عملية التركيب هذه ، بحيث لم يبق لصاحب الاثر الا الاشراف الجملى على الهيكل القصصى العام ، وتلافى عمليات التشويه والبتر التى قد يتسبب فيها هذا التقطيع بالذات (67) .

والنمط التحليلى يتعدى الحوار التناوبى الى الحوار الذاتى ، وان اختلفت طرق الايحاء والتعبير بين النوعين ، كما سنوضح ذلك فى الابان (68) .

---

(67) انظر على سبيل المثال قصة (الرفض) لمحمد المختار جنات ، مجلة قصــص ، العدد 9 ، ص 51 ـ 74 .

(68) انظر فى ما يلى أنماط الحوار الـذاتى .

ميدانه المضموني :

يشمل هذا النمط مجموعة من المضامين الحوارية المعتمدة على التحليل والوصف ، سواء اكان ذلك فى الميدان النفسى ام فى الميدان ألاجتماعى . وهو من هذه الناحية الكمية اوفر الانماط فى الرواية التونسية المعاصرة . فالقصاص عندنا يسخر فى الغالب حواره لشرح الاوضاع وتحليل الاسباب النفسية والتقلبات البيئية التى ولدت الحركة الدرامية وطورتها (69) .

والحوار التحليلى هو من هذه الزاوية ابن الصلب للسرد الوصفى فى القصة البدائية . وقد تطور الى هذا الشكل احياء للشخصية الروائية ، واضفاء للواقعية على تحركاتها فى المحيط الذى تترعرع فيه . وذلك مهما كانت العلاقات والتوترات اتى تربطها بهذا المحيط .

فالكاتب يهتم ضمن فقرات الحوار بتصوير الحالة النفسية او الاجتماعية لبطله ، اما على لسانه بالذات او على السنة الشخصيات المصاحبة الاخرى . فهو من خلال المحاورة يكشف لنا عن الجوانب الغامضة التى تحرك البطل ، وتدفعه الى الفعل فى نطاق المجموعة البشرية التى ينتمى اليها . فالشخصية الروائية فى القصة نموذج لاضرابها فى المجتمع الواسع الكبير (70) .

الادوات البيانية لهذا النمط :

النمط التحليلى يعتمد ، بالاضافة الى الادوات الوصفية العامة ، على وسائل اسلوبية خاصة ، يمكن ان نذكر منها مثلا :

الاشارة ، المقارنة ، ضرب المثل ، التذكر ، الاستطراد ، التوقع ، الايهام ، الاستنتاج وما اليها ...

2 ـ النمط التسجيلي

يشمل هذا النمط لمحاولات الاستعراضية لاقوال وحالات الشخصيات الروائية ، كما ترد فى الواقع الملموس . اما حكاية للعادات والتقاليد او نقلا للطرائف الفولكلورية . كما يشمل المحاورات المتعلقة بالنماذج الاجتماعية المتميزة او الشاذة على السواء . وفى هذا النمط تصبح الوظيفة الحوارية

(69) نعنى هنا الحوار التحليلى الموجود فى الروايات ، اذ ان طبيعة الحوار فى القصة القصيرة ان يكون فى الغالب ايحائيا مضغوطا الا فى القليل النادر .

(70) طالع « **الدقلة فى عراجينها** » للبشير خريف ، تونس 1969 ، ففيها نماذج مختلفة .

وظيفة وثائقية حضارية ، اما على مستوى المجموعات المتشابهة او على مستوى الانفار المتقاربين (71) .

الفـرق بيـن التسجيـل والتحليل :

النمط التسجيلي كالنمط التحليلي تصويري استعراضي ولكنه احط على المستوى الفني . فالنقل في النمط التسجيلي آلي فوتوغرافي ، وكأن المحاور فيه عدسة تلتقط الصورة ، وتسجل الصوت دون تحريف او تشويه . بينما يتم النقل في النوع التحليلي عن طريق العقل والقلب . وكلاهما لا يسجل الاشياء كما هي ، بل كما يراها هو . فالعقل يبحث ويعلل ويستنتج ، والقلب يتوهم ويتأول ويحكم .

فالفرق بين الحوار التسجيلي البسيط والحوار التحليلي المركب هـو كالفرق بين الصورة الشمسية والصورة الزيتية ، هذه من عمل الآلة ، وتلك من ابداع فنان .

مضاميـن الحـوار التسجيلـي :

مضامين الحوار التسجيلي كثيرة في القصة التونسية المعاصرة . وهي تشمل ميادين مختلفة ، لا يمكننا استقصاءها هنا . الا ان الغـالب على هـذه المضامين ان تكون اجتماعية واقعية ، تنتمي الى الريف كما تنتمي الى المدينة . والضابط للبيئتين يكمن في حنين الشخصيات الروائية الى الطفولة او في حرصها على تسجيل لحظات التعاطف مع الماضي السعيد ، بما في ذلك الاماكن والاشخاص وكذلك الهيئات والكلمات واصوات الغناء (72) .

والحوار التسجيلي يشمل كذلك المضمـون السياسي الوطني ، عندمـا ينسى القصاص نفسه فينتقل من مرتبـة الاديب الى مرتبـة المؤرخ ليسجـل احداث عصره ، وينقلها لنا على لسان المواطنيـن او مـن افـواه الساسـة والـزعمـــاء (73) .

---

(71) يشمل هذا النمط الروايات والقصص القصيرة أيضا .

(72) طالع قصة سونيـا يوسف « **البخـت** » ، مجلة **قصص** ، العـدد 14 ، ص 95 ــ 111 . وقصة يحيى محمد « **الشيخ مسعـود** » ، نفس المجلة ، العدد 7 ، 126 ــ 133 ، انظـر كذلك مجموعته القصصية **نداء الفجر** ، ففيها عدة أمثلة للحنين .

(73) عد الى قصة عبد الرحمان عمار « **حب وثـورة** » ، تونس 1969 وكذلك الى « **ارجـوان** » لمحمد المختار جنات (القسم المنشور منها : **طريق الرشـد** ، **خيوط الشـك**) صفحـات متعددة في مواقف مختلفة .

الادوات البيانيــة لهــذا النمــط :

يعتمد الحوار التسجيلي على الذاكرة خاصة ، وان كان بعضهم لا يرتاح لوصفه الا بعد ان يكافحه بالواقع الملموس ، اما عن طريق الحضور المـادى او عن طريق المراجعة الاستشارية لمن عاش معه ذلك الماضي بعينــه .

ويستعمل الروائيون في المحاورات التسجيلية كــل الادوات البيانيــة المستخدمة في الوصف ، الواقعي منه والخيالي . فالادوات كما هو معلوم محايدة، تستعمل في الشيء وفي ضده ، للمدح وللهجاء . وربما تميز هذا النمط ببعض الوسائل الاسلوبية الاخرى . ونذكر منها هنا على سبيل المثال :

ـ التلصيق ، وهو ضم قصاصات مختلفة ذات مواضيع مختلفة او متقاربة ، تشير الى الاحداث الموضوعية في تلك الفترة .

النقل : نسخ الخطب وما اليها من اناشيد وغيرها للاستشهاد والتضمين، ويؤتى بها لتدعيم النص الحوارى المسرود .

ـ العود بالذاكرة الى الماضي القريب او البعيد لبلورة الاحداث وابرازها.

ـ التمثيل التصورى والسمعى للهيآت والاصوات قصد ضبط لحظة الفعل وموقف الفاعل .

واستخدام هذه الوسائل كلها يعود الى رغبة المؤلفين في تسجيل الوقائع الماضية او الى تثبيت الحاضر الملموس في ذاكرة المخطوط خوفا عليه من النسيان او التلاشي والضياع (74) .

3 ـ النمـــط الـــرمزى

الحوار التناوبى الرمزى قليل نسبيا في القصة التونسية المعاصرة . وقد جاء متأخرا عن النمطين السابقين ، اذ لم يبدأ باستعماله الا كتاب الجيل الثالث من القصاصين ، واغلبهم من الاحياء (75) .

اما الدافع الى استعمال الرمز فيرجع الى طبيعته السحرية الجذابة والى الحرية التى يستروحها الكاتب فيه . فالرمز تخلص من قيود الواقع الدلالى ، وان ظهر لبعضهم تضييقا على هذا الواقع وحصرا له .

---

(74) انظر مثال التلصيق في رواية « **ارجوان** » ، الجزء الاول ، 194 ـ 197 .

(75) قسمنا القصاصين التونسيين الى ثلاثة أجيال : الرواد وجيل الثلاثينات وجيل الستينات .

الرمز نبذ للكبت وانعتاق من الضغط والاكراه على اختلاف المستويات النفسية والاجتماعية . الرمز ايضا جنة . وقد استعمله الشعراء والادباء قديما في الالغاز والملاحن (76) ، وتبعهم في ذلك كتاب القصة والمسرح حديثا ، اما تملصا من قلم الرقابة او تحصنا من عين السياسة التي لا تنام (77) .

والرمز كذلك سلاح ممتاز لمن يحسن استعماله والتصرف فيه حسب المواقف والظروف هذا بالاضافة الى كونه وسيلة من وسائل التعبير التي تتيح لصاحبها خلق عالمه الابداعي ، وتصريفه له كيفما شاء واراد .

وهو من الناحيــة اللغوية متنفس لاجـراء الحـوار بالاسلـوب المناسب للاوضاع الروائية : وبالطريقة النوعية المتمشية مع شخصيات الابطال . اذ عن طريقه يختار الكاتب اللغة الموافقة لقصته والظرف التاريخي الملائم لموضوعه والوسط الاجتماعي الصالح لمبادئه ومعتقداته . وهكذا تتم عملية النقل او الاسقاط بتوفير كل العناصر الايحائية المقدمة للمضمون الحقيقــي للـرمز والدالة عليه (78) .

وللرمز وجوه متعددة على المستوى الدلالي . وهذه الاوجه تستهوي القراء النبهاء والنقاد الفطنين . فلا غرابة ان يستخدمه كتاب القصة في حوارهم كلما وجدوا الى ذلك سبيلا ، اما عن طريق التخييل اوعن طريق التمثيــل .

وللرمز حدود في الوهم لا يجوز تجاوزها ، اذ الاغراق في الالغاز مدعاة الى القطيعة بين الكاتب والقارىء ، ومضيعة بالتالي للغاية التي سعى اليهــا صاحب الاثر ، واستخدم من اجلها الرمز (79) .

والحوار الرمزي اهون على القارىء من السرد الرمزي ، وايسر تناولا . ذلك ان تبادل الآراء ومكافحتها بين المتحاورين ، تتيح للقارىء وللسامع ايضا فرصة التفكير في موضوع الرمز ، وبالتالي فهم ما يرمي اليه الكاتب من وراء

---

(76) عد الى مقدمة كتاب « **الملاحن** » لابن دريد ، القاهرة 1347 ، ص 3 وما بعدها .

(77) نقصد هنا كتاب القصة القصيرة لا الرواية فهي اقرب لطبيعة الرمز واوفق

(78) بدون توفير العناصر الايحائية يبقى الاسقاط معلقا ولا وظيفة لـه ، بل ويخرج من بـاب الرمز الى باب الكتابة التراثية المنقطعة عن الواقع المعاش .

(79) احسن انواع الرمز ما كان غارقـا في الشعبية وذاك الذي يتحد عند مجموعـات مختلفـة من الناس ولو باعدت بينهم اللغات والاقطار .

ذلك . والحوار الرمزى حوار تحليلى هادف ، مهما كانت المواضيع المطروقة ، ومهما كانت طبيعة الرمز المستعمل (80) .

انــواع الــرمــز الادبــى :

الكاتب حر فى اختيار الرمز الذى يريد وفى اجرائه على شخصياته الروائية او على السنتهم فى الحوار ، ولكنه مضطر على المستوى الفنى الى ملاءمة الرمز لطبيعة الشخصية ولتصرفاتها عبر القصة . اذ لابد فى الاصطلاح الادبى من مراعاة التشابه بين المرموز له والمرموز به ، اما بالارتكاز على المظهر المادى لهما او على الصفات المعنوية المشتركة بينهما (81) .

هدا فى الرمز الالغازى ، اما فى الرمز غير الالغازى فان الكاتب يعتمد الاسقاط المكانى والزمانى للشخصيات الروائية وللاحداث فى القصة . ويرتكز هذا النوع على اختيار العناصر الاسقاطية الملائمة للوسطين المسقوط والمسقوط عليه . والغرض من ذلك هو خلق الظروف التاريخية والاجتماعية المتشابهة ، وكذلك ملاءمة الاوضاع المادية والمعنوية للشخصيات التى يجرى عليها الرمز . بحيث ينتج عن هذا التوازن فى الحالات والهيئات حركة درامية واحدة تسير فى نفس الاتجاه المحتمل للمسقوط ، وتؤدى بالتالى الى نفس النتائج المنتظرة من عملية الاسقاط او النقل (82) .

فالرمز فى هذا النوع الثانى تطابقى جملى على مستوى الاثر بكامله ، بينما الرمز فى النوع الاول لا ينطبق الا على بعض العناصر الجزئية للقصة .

اما الجامع بين النوعين ، الالغازى والاسقاطى ، فهو الرغبة المشتركة فى التعبير عن المضمون بطريقة غير مباشرة ، مهما كانت الرموز والاساليب المستخدمة وابعادها النوعية والمعنوية .

---

(80) طالع قصتى الطاهر قيقة « النسر المقعد » ، مجلة **الفكر** ، جويلية 1969 ، ص 14 — 20 . وغدير الضفادع ، نفس المجلة ، جوان 1970 ، ص 17 — 27 . طالع كذلك قصة مصطفى الفارسى « حمراء مثورة الاسد » ، **الفكر** ، جوان 1970 ، ص 51 — 59 .

(81) غالبا ما تستخدم فى الرمز الالغازى الفراسة الايحائية وموضوعها اوجه التشابه بين الانسان والحيوان اعتمادا على المظهر الفزيولوجى لكليهما .

(82) هذا النمط من الرمز قوامه اللغة واختلاف طرق التعبير واساليبه .

الميدان المضموني للحوار الرمزي :

مضامين الحوار الرمزي في القصة التونسية المعاصرة متنوعة على قلتها النسبية . فهي تنطلق من النفس لتشمل المجتمع . وتعالج السياسة لتنتهي الى الاخلاق . كل ذلك في اطار فلسفي التزامي . اذ غاية الكاتب المستخدم للرمز هي في الغالب اصلاحية هادفة ، والا اصبح الرمز ضربا من التشويه المتعمد والتضليل المقصود (83) .

وقد انصبت المضامين الرمزية للحوار على كل ما يتعلق بالارشاد والنقد :

تطهير النفس ، توعية المجتمع ، انتقاد الساسة ، شرح الاوضاع الاجتماعية الفاسدة مع التعمق في تحليل الاسباب واقتراح الحلول الى غير ذلك من المضامين الهادفة التي تعبر عن حمل الكاتب لهموم قومه واحساسه الحاد بمسؤوليته التاريخية (84) .

الطرق البيانية للحوار الرمزي :

تتم عمليات الرمز في الحوار القصصي عن طريق اللغة ، شأنها شأن الاستعارة والكتابة وما اليهما . ويكون ذلك بالانتقال من الحقيقة الدلالية الظاهرة للكلمة الى المجاز الالغازي . وتعتمد العلاقة المساعدة على هذا الانتقال من الحقيقة الى الرمز على التوافق والايحاء .

والحقل الرمزي في العربية خصب جدا ، وقد وجد فيه كتاب المسرح والقصة الطرق البيانية الموحية والاساليب البلاغية الملائمة للرمز . هذا بالنسبة للنوع الالغازي الصعب ، اما بالنسبة للنوع غير الالغازي ، فان الطرق والاساليب لا ضابط لها ، بل انها تشمل كل الوسائل المستعملة في الحوار القصصي بدون استثناء .

3 ـ الحوار الذاتي

تطور النوع :

يعتبر الحوار التناوبي السابق تطورا للحوار السردي من الناحية الفنية . وتظهر الجدة في زوال الاستقطاب الآحادي الذي كان الرواوي مركزه ، وفي بروز الثنائية المباشرة في المحاورات القصصية (85) .

(83) لا إعرف قصاصا تونسيا واحدا استعمل الرمز للعبث .

(84) اغلب كتاب الجيل الثالث جربوا الرمز او اضطروا اليه ، ولا مجال هنا لذكر الاسماء ، فالقائمة طويلة .

(85) لفظة ثنائية استعملت هنا كمصطلح ، تعني التبادل والتناوب بين اثنين او اكثر من اثنين .

وقد استطاعت هذه الثنائية ان تطبع القصة التونسية بطابع الحيوية والحركة ، وان تضفي على المواقف الروائية مسحة الواقعية التى تفتقدها عادة القصص السردية الخالية من التناوب الحوارى . هذا بالاضافة الى استعمال الحوار التناوبي كوسيلة من وسائل العرض والوصف والتحليل ، واداة لاثارة القضايا ومعالجة المشاكل والاقناع بالاراء والمذاهب ومناقشة الاتجاهات المختلفة ، الى غير ذلك من الاغراض التى يساق الحوار من اجلها ، ويقع الاخذ والرد فى شأنها بين المتجادلين (86) .

ولكن تبادل الحوار بين الشخصيات الروائية لا يكفى فى بعض الاحيان لتحليل تلك الشخصيات ومعالجة مشاكلها النفسية والاجتماعية . ولهذا السبب فتش القصاصون المعاصرون عن نمط جديد كفيل بسبر اغوار النفس وتعليل تصرفاتها داخل المجموعة البشرية التى تنتمى اليهـا (87) ، ووجدوا لذلك هذا النوع من الحوار القائم على الاستقطاب الذاتى للحركة الدرامية .

وهكذا ناب البطل فى هذا النمط عن الراوى وعن المؤلف فى نفس الوقت . فهو القائم بالفعل والحاكى له والمعلق عليه (88) .

الانطـلاق مـن الداخـل :

احس القصاصون فى سبرهم لاغوار الحقيقة البشرية بظرورة الانطلاق من داخل الانسان ، بوجوب التعبير عن خلجات الاعماق . ذلك ان مراقبة النفس من الخارج لا تؤدى فى الغالب الى نتيجة تذكر ، اذ من النادر ان يصرح الشخص بنواياه المبيتة ، او ان يعبر عن قبحه ونقائصه للآخرين . الانسان لا يصف ما يرتكب من فاحشة عن طريق المصارحة والحوار المباشر ، اما ان يكون ذلك عن طريق الهواجس والاحاديث الداخلية وتيار الوعى ، فذلك ممكن (89) .

الحدود لا تفصل بين النفس ومطامحها وهمومها . احاديث الذات للذات عن الرذيلة والفحش والشر هى كأحاديث الفضيلة والجمال والخير . كلها نجوى لا شرط لبثها ولا رقيب عليها .

---

(86) ابتدأت هذه المعالجة للقضايا منذ نشأة القصة الحديثة عندنـا . وقد استغل الـرواد عنصر الحوار فى القصة لنفس الغاية أيضا .

(87) هذا النمط جديد نسبيا عندنا ، وقد سبقنا الى استعماله الكتاب الغربيون .

(88) يجمع الحوار الذاتى هنا بين السرد والمحاورة فى شكل متداخل لا حدود فيه ولا فواصل .

(89) طالع قصة المختار جنات « غرفة الموتور » مثلا ، مجلة **قصص** ، العدد 12 ، ص 34 ـ 46 .

الشعــور بالحــريــة .

النفس تأمر بالسوء والضمير ينهى ، الغرائز تطالب والعقــل يمنــع ، والشخصية الروائية منجذبة مجذوبة . تشاهدها هذه القوى وتصادمها الاخرى. فكيف السبيل الى ابراز هذا الصراع الى الخارج بدون تدخل الآخرين ؟ لا حل غير ترك البطل يحاور ذاته ، يجادل نفسه ، يرد على لسانها ، يعبر عن رغباتها ، يصف نزواتها ويصور أهواءها ، يعاضها ، يؤنبها ، يلعنها ، يحتقرها أو يؤيدها ويعطف عليها . هي نفسه على كل حال والشأن شأنه .

هذا الاحساس بالحرية الداخلية وبغيبة الرقيب الخارجي يدفع البطل الى المكاشفة ، الى رفع الستائر عن ميوله ورغباته المكبوتة ، الى ابراز نفسه على علاتها . وهذه الهواجس الدائرة على لسانه هي التى تمكننا من فهم تصرفاته ، وتطلعنا على الدوافع الحقيقية لها (90) .

الاختصــــار فى الحركــة الدراميــة :

اختيار الحوار الذاتى فى القصة لا تبرره فقط الرغبة المؤكدة فى تحليل الدافع وتقدير المحركات ، بل تبرره ايضا سهولة هذا النمط كوسيلة من وسائل تبسيط الحركة الدرامية واختصارها .

الحوار الذاتى حوار دائرى ترجيعى ، ينطلق من الذات ويعود اليها مباشرة. فهو من هذه الناحية متكامل ، مكتف بذاته . البطل فيه يتساءل ، ولا حاجة له فى الجواب ، الا ان يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل ايضا .

فى الحوار الذاتى يتجسد قدر الانسان ، وفيه ايضا يظهر عجزه . ولهذا السبب تحدث المفاجآت فى الحركة الدرامية ، وتختصر المسافات . القصاص فيه ليس فى حاجة الى تبرير اى شى . عذره فى تقلبات النفس ، فى قلقها ، فى انطلاقها او فى تخاذلها . تنحل العقدة او تحبك ، كل ذلك سواء . البطل لا مسؤولية عليه . البطل مشلول ، الدوافع والميول هى التى تملى عليه حديثه، هى التى توحى اليه ، وهى التى تحركه الى ان تصدمه النهاية ، اليقظة (91) .

---

(90) التحليل النفسى فى الحوار الذاتى لا يرتفع الى مستوى التحليل العلمى ، كما هو معلوم ، فلا حاجة بنا الى التاكيد مرة اخرى على أدبية هذا الشكل .

(91) الحوار الذاتى ضرب من الحلـم الواعى ، اليقظـة : هى الانتباه من هـذا الحلـم والاحساس بالمحيط الخارجي للنفس لسبب من الاسباب المادية المنبهة .

والنهاية غالبا ما تكون عند نقطة الاصطدام بالعالم الخارجي المادى . وعلى هذه النقطة تتحطم الامانى وتتبخر الاحلام . ويصحو البطل على واقعه المر ، فيثور او يستكين . وفى كلا الحالين فهو مخذول : خذلانه فى عجزه على تغيير ما هو كائن وفى قصوره على تحقيق ما يمكن ان يكون (92) .

طغيان الحوار الذاتى على السياق :

الحوار الذاتى عنصر طاغ على القصة ، اذ هو المحور الذى يدير الوقائع والاشخاص . وهذا الطغيان جعل بقية العناصر ، بما فيها السرد ، تنحدر الى مرتبة ثانية ، او تنسحب بتاتا من السياق . يمكن تشبيه الحوار الذاتى فى قصة ما بمحرك فى آلة ، اذا دار دارت معه كل الدواليب .

الحوار الذاتى يطغى ايضا على المضمون ، ويتملص منه . انه يرفض التقيد بشىء ، ويخشى الاصطدام بالعوائق . فهو دائما فى اتجاه المنحدر السهل كالتيار ، فان اعترضته عقبة ، حاول تسلقها مستعينا فى ذلك باجنحة الخيال . الحوار الذاتى لا يبالى بالمنطق السليم ولا بما يمليه العقل . هو كأحلام النوم عناصرها من الحياة وترتيبها اضغاثى ، ولهذا السبب نسميه احيانا حلم اليقظة او تيار الوعى . فنحن مع هذا الحوار فى منزلة بين الانتباه والغفلة ، بين المسؤولية والانعتاق من المسؤولية ، نحن هنا فى الحد الفاصل بين الواقع والامانى ،.. (93) .

نوعية الحوار الذاتى :

الحوار الذاتى جديد فى القصة التونسية ، ولم يستعمله بصفة واعية الا كتاب هذا الجيل الآن . وهذا لا يعنى ان كل القصاصين عندنا قد استبدلوا الانواع الحوارية السابقة بهذا النوع الفنى المستحدث ، فالتطور لا يعنى دائما التعويض ولا الشمول (94) .

الحوار الذاتى لا يعنى الحوار الشخصى :

الحوار الذاتى قد لا يهتم بتحليل شخصية المؤلف ، وقد لا يعبر عن خلجاته النفسية ولا انطباعاته بالذات . هذا النمط منصب على شخصية البطل فى القصة ، ويدور على لسانه فيها . فهو ذاتى بالنسبة للمتحاور

(92) انظر نهاية قصة ابن جنات « فى غرفة الموتور » ، **قصص** ، العدد 12 ، ص 46 .

(93) الحوار الذاتى تنفيس عن الكبت واشباع للحرمان ، انتقام للمظلومين والمضطهدين وانتعاش للفقراء والمساكين ، هكذا يبدو فى اغلب القصص المستخدمة له .

(94) نسبة ورود هذا النمط بالنسبة للانماط الاخرى ما تزال غير مدروسة ولا مضبوطة .

مـع نفســه لا بالنسبــة للقصاص . قد تكــون شخصيــة البطـــــل صورة من شخصية المؤلف ، ولكن ذلك لا يعنينا هنا ، ولا يدخل دائمـا تحت ضابط هذا المصطلح النسبى (96) .

انمـاط الحـــوار الـذاتى

اقتصر الحوار الذاتى ، اول ما استخدم عند القصاصين التونسيين ، على مضامين بعينها ، تختص بالاعتراف والتحليل النفسى واحلام اليقظة . ثم شمل بعد ذلك صورا من النقد الاجتماعي والسياسى ، وهو الآن آخذ فى التوسع بحيث تشمل مضامينه كل المواضيع المطروقة فى المحاورات القصصية الاخرى . فقد اصبح الاختيار لا يتعلق بنوعية الحوار ، بل برغبة الكاتب فى اجرائه ، وكذلك فى قدرته على الاسقاط والتخيل . فان نحن قصرنا الانماط الذاتية من الحوار على الانواع الثلاثة التالية : التحليلى ، السيروى ، الاضغاثى ، فذلك من قبيل التغليب لا الحصر (97) .

1 ـ النمـــط التحليلـــى

هذا النمط من الحوار الذاتى هو المتغلب على المواضيع المطروقة ، فهو يستخدم فى كل تحليل نفسى او اجتماعى هادف او غير هادف (98) .

هذا النمط يقوم مقام المخبر فى الرواية ، فيه تجرى التجارب ومنه تبرز التفاعلات ، وتعاين النتائج . اما المواد التى يستعملها فى عمليات التحليـل السبل فهى العناصر النفسية والاجتماعية المتفاعلة مع القوى الغريزة والقوانين الوضعية المسيطرة على الذات . فمجرى هذا النمط التحليلى يهتم خاصة بضبط العلاقات بين العناصر المتفاعلة وتحديد نوعها ، ثم يتتبع ما يطرأ عليها من تحول وتغيير اثناء عملية التفاعل وبعدها . اما كيف تكون ردود فعل البطل ، وهل تتلاءم نفسه المدروسة مع الوضع الاجتماعى العام ؟ ذلك يتعلق بعناصر شخصيته ، وبقدرته على التأثير فى محيطه الموضوعى . وبما ان التلاؤم غير ممكن فى الغالب لسبب او لآخر ، فان نفسية البطل تبقى قلقة ، ومهددة بالانهيار فى كل لحظة (99) .

(95) طالع رواية محمد بن عاشور « **فى البحث عن الاوراق** » ، تونس ، 1974 .
(96) انظـر فى ما يلى النمط السيروى الـذاتى .
(97) ربما عدنا الى هذا التقسيم لضبط نسبة التوارد بين الانماط .
(98) المقصود بالهادف : التحليل المقصود لذاته ، وبغير الهادف : ما لم يكن كذلك .
(99) طالع قصة عز الدين المدنى « **سقيا يا مطر** » (الخاتمة منها خاصة) ، مجموعة « **خرافات** » تونس 1968 .

الميـدان المضمونى لهـذا النـوع التحليلـى .

الحوار الذاتى التحليلى منصب ، كما ذكرنا ، على النفس البشرية فى اوضاعها المختلفة المتباينة ـ والنفس بالنسبة للقصاص كقطب الرحى عليها تدور كل رواية ـ فتحديد الميدان المضمونى للحوار النفسى هو كتحديد النفس ذاتها . وهل لهذه النفس البشرية من حدود (100) ؟

نحن هنا اذن امام نمط يعالج عينات نفسية ، مرضية او غير مرضية ، في مواقف خاصة وبيئات معينة . القصاص يختار نماذج يسلط عليها قلمه ، قد تكون نفسه منها ، وقد لا تكون . فحواره لا يشمل كل هموم الذات ، ولا يحيط بكل جوانب النفس . النموذج هنا قاصر مقصور ، ولو كان موضوع رواية . وسبب هذا القصور يرجع الى طبيعة هذا الحـوار الآنيـة التـى لا تطبق الامتداد اذا صدمت بالواقع الخارجى . قد يطيـل القصـاص حلـم البطل ، وقد يفور تيار وعيه ، ولكنه فى النهاية مضطر الى ايقاظه . الحلم لا يثبت بدون صحو . تيار الوعى المستديم ينقلب وعيا كاملا ، يصبح حياة فيها البؤس والشر وفيها المسؤولية . والحوار الذاتى هروب من كل ذلك ، بل هو وسيلة القصاص الى التخلص والانعتاق . وهو وسيلته ايضا الـى مقارعـة الاضداد وجمع المتناقضات (101) .

الطـرق المستعملـة فى التحليـل :

للحوار الذاتى التحليلى طرق عديدة للسير والاستكشاف ، تعتمد خاصة على الذاكرة ، ولكنها تستعمل فى نفس الوقت عنصر الخيال . اذ الشأن لا يتعلق فقط بملاحظة ما حدث . بل بتصور ما كان ممكن الحدوث فى الماضى او بتخيلها ما سيحدث فى المستقبل .

ومن بين الطرق التعبيرية المساعدة على ذلك يمكن ان نذكر :

- الخلط بين الازمنة والامكنة على مستوى الاحداث .
- استكشاف البواعث اللاشعورية عن طريق الحركة الشعورية .
- استخدام الاصوات والرموز الموحية فى المواقف الحوارية المتوترة .

---

(100) نعنى الحدود الموضوعيـة للنفس .

(101) المتتبع لهذا النمط من الحوار يلاحظ ان البطل الفقير الكادح لا حديث له الا الغنى والشبع واللذة . وان المكبوت جنسيا همه من الحياة امراة ،،، الخ .

- الاعتماد على الحدس وحساب المقاربة في الترجيح والتوقع .
- استغلال الفراسة في تعليل التصرفات وتبريرها (102) .

2 ـ النمط السيروي الذاتي

نعني بهذا النمط الحوار القصصي المستعمل في السيرة الذاتية بضمير المتكلم . وهو نمط بين الرواية والاعتراف . وافردناه هنا لانه لا يخلو من تحليل ذاتي للشخصية . فالمؤلف فيه واصف وموصوف . والتجربة الحياتية ، بما فيها من عرض للحوادث وذكر للاعمال والمواقف ، لا يمكنها ان تتخلص من التحليل النفسي المباشر للانفعالات والعواطف ، اما على مستوى الذاكرة او على مستوى المطامح .

وبما ان الحوار يجري في هذا النوع على لسان صاحب القصة نفسه ، فاننا اعتبرناه حوارا ذاتيا ، وان كان اقرب الى الواقع الخارجي منه الى الهواجس الداخلية (103) .

في هذا النوع السيروي يمكن ايضا حشر الحوار القصصي الذي يجريه المؤلف على لسان بطله بدل لسانه الخاص ، مستعينا في ذلك بالاسقاط الروائي وتغيير الاسماء والصفات والاماكن . فالحدود بين الكاتب وبطله ليست دائما كثيفة بالقدر الذي نتوهم . ولربما اختلطت علينا الشخصية الواقعية للمؤلف بالشخصية الروائية التي يقدمها لنا . ولهذا السبب بالذات تتقارب الانماط وتتشابك حتى الاندماج .

والحوار في النمط السيروي دون الحوار في النمط التحليلي شيوعا ، ودونه صراحة وصدقا . فالقصاص فيه لا يستسلم للتشريح الذاتي استسلاما كاملا ، ولا ينصاع عن طواعية للاختبار التحليلي الذي يجريه على نفسه . ذلك ان المستخدم لهذا النمط يغمره الخجل والحرج عند عرى ذاته ، ولذا تراه يبقى على غلافها الحاجب ما قدر على ذلك (104) .

---

(102) لا يمكننا هنا التمثيل لكل طريقة من هذه الطرق ، وللمطالع الباحث ان يعود الى هذا النمط في قصص المجددين عندنا ففيها تطبيق لكل هذه الطرق .

(103) طالع قصص أحمد ممو في مجموعته « **لعبة مكعبات الزجاج** » ، تونس 1974 ، فهي خير مثال لهذا النوع .

(104) من وسائل الابقاء على هذا الغلاف استعمال الرمز والتلميح وبتر الحوار وتغيير مجرى الحديث واقحام الغير ،،، الخ .

ومعالجة هذا النمط معالجة صريحة تحتاج من صاحبه قدرا كبيرا من الشجاعة وحب الحقيقة ، وربما احتاج الى التهور في بعض البيئات الرجعية ، خاصة عندما يتعلق الامر بالميادين الروحية والاجتماعية الحساسة (105) .

مضمـون الحـوار السيـروي :

الميدان المضموني لهذا النمط محصور في التجربة الحياتية لصاحب الاثر او للبطل الذي انابه على نفسه . فهو مسلط على شخصية الكاتب بالدرجة الاولى ثم على الشخصيات المحيطة به بعد ذلك . ويعتبر من هذه الناحية وثيقة اذا اكدها صاحبها بالتصريح ، ولم ينكرها في مقدمة او استجواب (106) .

والمضمون السيروي مضمون ادبي روائي ، كما اسلفنا ، وان نسجته العناصر الواقعية في القصة . فالكتابة الادبية لابد لها من عنصر الخيال ، والا اصبحت ضربا من التقارير الديوانية التي لا حياة فيها ولا فن .

وسائلـه النوعيـة :

لهذا النمط من الحوار وسائل للتعبير والايحاء ، جلها يعتمد على الوصف والتذكر ، شأنها شأن بقية المحاورات الذاتية ، الا انه يتميز باستعمال بعض الوسائل النوعية المساعدة ، ونذكر منها هنا على سبيل المثال :

- تسجيل الاعترافات وتحرير اليوميات والمذكرات .
- اعتماد الرسائل والاقوال والصور ، والاستشهاد بها او عليها .
- تقييد الانطباعات وردود الفعل ...

الى غير ذلك من انواع الضبط والتسجيل المستعملة الان في الاستغلال الادبي لدى الكتاب المتعودين (107) .

---

(105) وكذلك عندما يتعلق الامر بكتابات الجنس اللطيف في بيئتنا العربية التي لا تسمح للمرأة بالحرية التي تسمح بها للرجل .

(106) انكار الادباء في هذا الميدان اكثر من اعترافهم بالتطابق .

(107) هؤلاء قلة في تونس ، واغلب الزملاء لا يسجلون الا الفكرة الرئيسية لقصصهم خوفا عليها من النسيان ، اما بقية التفاصيل فلا تهمهم الا في مرحلة التحرير .

ـ النمـــط الاضغـــاثى

تعـــريفـــه :

نعنى بهذا النمط الحوار الذاتى المخلوط الذى لا ضابط له ولا حدود . وهو نمط يمكن اجراؤه فى اى قصة وفى اى موضوع من المواضيع الحوارية المطروقة . وهو بالنسبة للقصاص وسيلة من وسائل التحليل والوصف او التخيل والايهام . وهذا النمط من الحوار آخذ فى الرواج بسبب ما يمتاز به من حرية واتساع : حرية فى الاستعمال واتساع فى الدائرة المضمونية .

ويمتاز هذا النوع على الحـــوار التناوبى بقدرته المباشـــرة على البث والمكاشفة ، كما يمتاز عليه بقرب المأخذ وبساطة الاداة . ويستعمله القصاصون التونسيون الآن بكثرة كلما احسوا فى اقاصيصهم ورواياتهم بالرغبة فى المصارحة وتفجير الكبت . فهو بالنسبة للبعض محطة استراحة يلجأ الى افيائها كلما اضناه الجهد السردى او توالت عليه المنازعات الحواريـــــة الاخرى (108) .

وهو بالنسبة للبعض الآخر استكشاف للحل الباطنى عندما تختلط السبل وتشتعل العواطف وينفلت القياد (109) .

وهو عند هؤلاء واولئك اداة فنية للتعبير عن المطامح المعتلجة فى النفس ، والموجهة للحركة الدرامية فى القصة .

الميـــدان المضمونى لهـــذا النمـــط :

ليس لهذا النمط الاضغاثى ميدان يمكن تحديده ، كما اشرنا ، عدا كونه حوارا داخليا منطلقا من الاعماق . اما المضامين التى يعالجهـــا فهـــى مختلفـــة متنوعة باختلاف الانفس ومشاغل الانفس . وحصرها لا يتيسر الا بعد احصاء جمهرة الانتاج القصصى فى تونس ، وتتبع نسبة توارد هذا النمط فيها لتقييد المضامين وتسجيلها واحدا واحدا . وهذه عمليات لا سبيل اليها فى مثل هذه الدراسة المحدودة القاصرة (110) .

---

(108) هذا الصنف هم كتاب الرواية الطويلة (عد الى آثارهم) .

(109) نعنى هنا كتاب القصة القصيرة عندنـــا .

(110) ربما تطرق الى هذا الموضوع بعض الزملاء الاكفـــاء المهتمين بشؤون القصة التونسيـــة تاريخا ودراسة واحياء .

وسـائلـه التعبيـرية :

الحوار الاضغاثي يعتمد ايضا على المخيلة والذاكرة بالاضافة الى اعتماده على وسائل البيان والايحاء المستخدمة في الانماط الحوارية السابقة . ويزيد على هذه الانواع باستعماله لبعض الطرق النوعية الخاصة ، ومنها :

- استغلال احلام اليقظة والنوم في نسج اللحمة الروائية وحبك عقدتها .
- استخدام الهواتف والاشباح للتحذير والترهيب او لكشف المصير .
- ادراج الخوارق ضمن امكانيات الفعل .
- الغاء العائق الزمني والمكاني لتطوير الدرامية الحركة الدرامية وتشعيبها .
- تغليب عناصر الوهم على الحقيقة ، وسلب العقل ملكاته المنطقيـــة للزيادة في الايغال والايهام .

الى غير ذلك من الطرق التي لا تقيد بمنطق ، ولا تخضع لواقع . وانما هي وسائل خيالية ، يستعملها الكتاب عادة في القصص الرمزية وروايـات العجائب والغرائب وفي حكايات الخوارق المتوجهة الى الاطفال (111) .

الخـــاتمـــــة

رأينا في الفصول السابقة اهم العوامل التي ساعدت على تطوير الحوار في القصة التونسية المعاصرة . وسنلخص في ما يلي اهم عناصر التطور التي جعلت من الحوار وسيلة فنية هامة من وسائل التعبير والتحليل .

وهذه العناصر ، كما بينا ، تشمل اللغة والاسلوب والادوات البيانية على السواء .

عناصـر التجديـد في مستـوى اللغـة :

احس كتاب القصة المحدثون في تونس بقصور العربية احيانا عن اداء بعض المعاني التي يرغبون في التعبير عنها . فهم مثلا في حاجة الى مفردات بعينها للدلالة عن اشياء بذاتها . وبما ان الظلال الحضارية للكلمات قد تقلصت من الاستعمال ، وانحصرت في الموسوعات المعجمية الصعبة ، فان الكتاب حاولوا عن طريق بعض العمليات اللغوية ان يطوعوا الالفاظ ، وان يولدوا منها . ومن بين هذه العمليات يمكن ان نذكر :

(111) يستعمل القصاصون التونسيون كل ما يعـن لهم من هذه الوسائل ، وهي في الحقيقـة ثابتة في الرصيد التراثي عند العرب ، وليسوا في حاجة الى البحث عنها عند الاجانب .

- التفجير الصوتى للالفاظ عن طريق التقطيع والقلب والابدال .
- التفجير الدلالى للكلمات عن طريق التكرار والزيادة والتجنيس .
- الضغط الدلالى على الكلمات عن طريق التوارد السياقى والتجريد والقياس .

وقد عولوا فى هذه العمليات على مرونة العربية وقدرتها على الاشتقاق والتعريب ، بالاضافة الى استيعابها الفائق لكل انــواع الدخيل مهمــا كــان مصدرها (112) .

التجديــد فى مستــوى الاسلــوب :

توليد بعض المفردات اللغوية واستنباط بعضها الاخر بسبب الضيق فى التعبير الصوتى او الدلالى قد دفع بعض القصاصين المعاصرين عندنا الى تفتيق الضيق الاسلوبى ايضا . وقد وجدوا لذلك منفذين :

أ - **تعويض الفصحى بالدارجة** فى الحوار القصصى ، وفى النوع الاجتماعى الواقعى منه بالخصوص . وقد مرت بنا اهم العوامل التى ساعدت على هذا التعويض ، الكلى او الجزئى .

ب - **التمرد على الفصحى** بنقض بعض قواعدها المرهقة وتكسير قوالبها المتحجرة . ولاصحاب هذه النزعة آراء يؤمنون بها ، ويدافعون عنها . ومنها على سبيل التذكير :
- رفض قدسية الفصحى واعتبارها ظاهرة اجتماعية لا عصمة لها ولا توقيف فيها .
- تيسير القواعد الاعرابية والتصريفية المعقدة ، والاكتفاء منها بما ييسر الفهم ويدفع اللبس .
- طرح الاساليب البيانية المتحجرة والقوالب الشكلية من الكتابة .
- العمل على اشاعة عربية ادبية وسطى ، لهــا مستوياتهــا الاسلــوبية القريبة ، وامكانياتها الفنية القادرة على الخلق والسيرورة .
- اعتبار اللغة وسيلة من وسائل التعبير ، تتأثر ببقية الوسائل الاخرى المستحدثة ، بما فيها الوسائل السمعية البصرية .

---

(112) ستوسع هذه الدراسة عند نشرها فى كتاب لنستشهد على كل هذه العمليات بالنصوص، كما انه فى نيتنا ابدال الاحالات بنماذج حية للتدليل على ما اثبتناه فيها .

- استغلال طرق التعبير الموجودة فى الفنون الاخرى لاثراء الادب .
- الايمان بان الكتابة الادبية هى قبل كل شىء التزام اجتماعى ، يستوجب التوجه الى السواد الاعظم قبل التوجه الى الطبقة النيرة .

فالادب عند هؤلاء القوم منتوج ديمقراطى ، لا خصوصية فيه لطبقة دون اخرى ، وان كان حاجز الامية ما يزال يصد كتاباتهم عن الاوساط الشعبية ، ويردها الى امثالهم من القارئين المثقفين (113) .

عناصر التجديد فى الاسلوب :

تتمثل عناصر التجديد على مستوى الاسلوب فى القصة التونسية المعاصرة فى العمليات التالية :

- تغيير الترتيب الوظيفى فى الجملة العربية باعتبار الاسم فيها اولى بالتقديم من الفعل ، وعليه عمدة التركيز .
- حذف بعض العناصر من الجملة المتكاملة اكتفاء بذكر الموضوع .
- تكرار بعض الالفاظ وترديد بعض المقاطع الصوتية للالحاح والتوكيد .
- اعتماد ظاهرة التقابل والتضادد فى السياق لتوليد المعانى بين الكلمات.
- الخلط بين الازمنة فى تصريف الافعال استخداما للذاكرة القصصية .
- اعادة تصريف الضمائر وسردها متوالية طرادا وعكسا قصد التعميم والاشتراك .
- قلب المفاهم البلاغية الثابتة للتعمية او للتحقير .
- استعمال الادوات والحروف فى ما لا تختص به عادة تفتيقا للمعانى .
- استبدال اسلوب باسلوب فى السياق قصد الالفات او الايهام .
- تحطيم الحدود بين الفنون الكتابية رغبة فى الوصول الى كتابة فنية متجانسة بينها (114) .

---

(113) لا نعتزم هنا تقديم أسماء هؤلاء القصاصين وفى آثارهم أمثلة لهذا الاتجاه التمردى على القوالب ، فليطالعها القارىء فى رواياتهم وفى مجموعاتهم المنشورة . ويمكننا أن نشير هنا الى كتاب عز الدين المدنى « الادب التجريبى » ففيه فصول متعددة يتعرض فيها المؤلف الى بعض هذه الاراء بالتحليل والنقد .

(114) قائمة هذه العمليات ليست نهائية ، فربما أضفنا اليها أساليب أخرى عند اطلاعنا عليها . أما فى خصوص الغايات التى أشرنا اليها فهى استنتاجية سياقية ، ولا تعنى الحصر ولا الاطلاق .

التجديد في الادوات الفنية :

بالاضافة الى العمليات الاسلوبية التي عددناها منذ حين فان هناك ادوات فنية ووسائل اخرى مستحدثة يستخدمها القصاصون المجربون والمجددون عندنا ، ويوردونها في السرد وفي الحوار على السواء ، ونذكر منها على سبيل التمثيل :

- فصل عناصر الجملة الواحدة او الجمل المتوالية بنقط الاسترسال .
- الاكثار من وضع علامات الاستفهام والتعجب ، ووضعها متراكبة او متتابعة احيانا ، اما لافادة الالحاح او الاستنكار .
- استغلال هوامش الصفحات وبياضها المتبقي لتزيينها بالخرائط او بالخطوط او بغير ذلك من الاشكال الموحية والصور المعبرة .
- توزيع عناصر الجملة الواحدة على كامل السطر او على كامل الصفحة ، اما لابراز الكلمات او لاظهار التقطيع الصوتي او نحو ذلك .
- تضمين الشواهد والنصوص الخارجية في صلب النص القصصي عن طريق الالصاق . والغاية من ذلك الصرف او التذكير او الالفات الموضوعي.
- الاكتفاء بالتنقيط على السطر عن الكتابة ، وربما اكتفى بعضهم ببياض الصفحة عن التحبير (115) .

العقبات التي تعترض التجديد :

هذه الاساليب المستحدثة في الكتابة القصصية ، وهذه الادوات الجديدة المستعملة الآن لم تندرج بسهولة ضمن الاطار الشكلي عندنا . فالعراقيل ما تزال قائمة في سبيل استيعابها وتمثلها .

وهذه العراقيل ليست كلها من وضع القارى او الناقد ، بل ان اغلبها متأت اما من العمليات اللغوية والاسلوبية نفسها او من الادوات البيانية المستخدمة فيها . ويمكن ان نشير هنا الى بعض الحالات على سبيل التمثيل :

أ ـ في خصوص اللغة :

- عدم وضوح الدلالة لبعض الكلمات المولدة ، اما لضعف التوليد او لبعد مأتاه .
- عدم تحمل بعض المفردات لعملية التفجير الصوتي بالتقطيع او بالتقليب

(115) راجع بقية الادوات المستحدثة في الحوار التناوبي ، فهذه القائمة مكملة للاولى .

اما لنبو الالفاظ المفجرة او لضعف الجذر في الام .

ـ عدم وضوح الدلالة في التوارد السياقي ، اما لقصور الكلمات عن بلوغها او لضعف الارتباط اللفظي او المعنوي بينها .

ب ـ في خصـــوص الاسلـــوب :

ـ غيبوبة الصورة القصصية في الانماط التعبيرية المعقدة ، اما بسبب التقطيع او الالصاق .

عسر القراءة بسبب التشويش الاسلوبي او الخلط في استعمال الادوات .

ـ عدم فهم الغاية من استخدام الوسائل البيانية المستحدثة ، بما في ذلك التنقيط والاقحام .

ـ اختلاط الحركة الدرامية في القصة اما بسبب الاختلال التصاعدي فيها او بسبب المزج الاعتباطي للفصول .

ـ عدم تناسق مفهومي الزمان والمكان مع بعض الانماط الشكلية الجديدة .

ـ قلة استقرار الاساليب والاشكال القصصية المستحدثة بفنياتها وادواتها في اذهان القراء والنقاد ، بل وحتى في اذهان بعض الكتاب ايضا .

استنتـــاج :

هذا يعني ان التجديد الشكلي في القصة التونسية المعاصرة ما يزال غير مفهوم من عامة القراء عندنا رغم مرور اكثر من عشر سنوات على نشر هذه الاشكال القصصية الجديدة .

فهل يستمر الكتاب في تطوير الاشكال وتجديد الاساليب رغم تخلف القراء عنهم ؟ هذا ما تشير اليه الدلائل حاليا .

اما كيف يمكن القضاء على تخلف القارىء التونسي ليلتحق بركب الكتاب ؟ تلك مسؤولية التربية والثقافة في هذه البلاد .

المصـــادر والمـراجـع
المحـــال عليهـــا فى الدراســـة

– ابن دريد ، **كتاب الملاحن** ، تحقيق اطفيش ، القاهرة ، 1347 .
شرح المقصورة ، تحقيق عبد الوصيف (محمد) ، القاهرة ، 1939 .

– ابن سالم (عمر) ، **قابادو ، حياته ، آثاره وتفكيره الاصلاحى** ، تونس ، 1975 .

– ابن شعبان (ابراهيم) ، **فضائع المقامرة** ، تحقيق المدنى ، مجلة قصص ، العدد 4 .

– ابن الشيخ (عبد القادر) ، **ونصيبى من الافق** (رواية) ، تونس ، 1970 .

– ابن صالح (محمد الهادى) ، **الحلقات الملونة** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1975 .

– ابن عاشور (محمد الفاضل) ، **الحركة الادبية والفكرية** ، تونس ، 1972 .

– ابن عاشور (محمد) ، **فى البحث عن الاوراق** (رواية) ، تونس ، 1974 .

– **بلادى** (جريدة) ، **الملحق الثقافى** ، تحقيق لعبد القادر بالحاج نصر ، 1977 .

– البلهـوان (على) ، **تونس الثائرة** ، القاهـرة ، 1954 .

– تميم الدارى (قصـة) فى **مجموع لطيف** ، تـونس ، ب. ت .

– التونسى (محمود) ، **فضـــاء** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1973 .

– **الثريـا** (مجلة) ، تونس 1943 ــ 1947 ، عـدد ديسمبر 1945 .

– جاد المـولى ، البجاوى وابراهيم ، **قصص العـرب** ، القاهرة ، ط 4 ، 1962 فى 3 مجلدات .

– الجابرى (محمد صالح) ، **القصة التونسية نشأتها وروادها** ، تونس ، 1975 .

– جنات (محمد المختار) ، **ارجـوان** (رواية) : **طريق المرشد** ، تونس ، 1970 و
خيـوط الشك ، تـونس ، 1972 (ما تزال غير مستوفاة النشر) .
الرفض ، البحث عن البقرة ، فى غرفة الموتور (قصص قصيرة) فى مجلة **قصص** الاعداد : 6 ، 11 ، 12 .

– الحبيب (محمد) ، **بسالة تركية** (رواية) فى كتاب الجابرى **القصة المتونسية** .

– خريف (البشير) ، **الدقلـة فى عراجينها** (رواية) ، تـونس ، 1969 .

– خير الدين (الوزير) **مقدمة أقوم المسالك** ، تحقيق م . الشنوفى ، تونس ، 1972 .

– الدوعاجى (على) ، **سهرت منه الليالى** (مجموعة قصص) ، تونس 1971 ، ط 2 .

– الذوادى (رشيد) ، **جماعـة تحت السور** ، تـونس ، 1975 .

– **الرائد التونسى** (جريدة رسمية) ، **المجلـد الاول** سنـة 1860/1277 .

– الرزقى (محمد الصادق) ، **الساحرة التونسية** (رواية) ، مجلة **قصص** العدد 2 (تحقيـق المدنى) وكذلك فى كتاب الجابرى ، **القصة التونسية** .

- سليم (فاطمة العلاني) . **نداء المستقبل** (مجموعة قصص) تونس ، 1972 .
- السويسي (صالح) . **الهيفاء وسراج الليل** (رواية) في مجلة **قصص** العدد 6 ، وكذلك في كتاب الجابري السابق الذكر بتحقيق المؤلف .
- شرف الدين (المنصف) ، **تاريخ المسرح التونسي** ، تونس ، 1972 .
- طه حسين ، **كتاب الايام** ، القاهرة ، 1964 في جزأين ، ط دار المعارف .
- **العالم الادبي** (مجلة) لزين العابدين السنوسي ، 1930 ـ 1936 .
- عمار (عبد الرحمان ابن الواحة) ، **حب وثورة** (رواية) ، تونس ، 1969 .
- العيادي (سمير) ، **صخب الصمت** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1970 .
زمن الزخارف (مجموعة أيضا) ، تونس ، 1976 .
- الفارسي (مصطفى) ، **حمراء مثورة الاسد** (قصة قصيرة) في الفكر ، جوان ، 1970 .
- **الفكر** (مجلة) لمحمد مزالي ، تونس ، 1955 ـ ،،،، أعداد مختلفة .
- فهرس المكتبة الوطنية ، **قائمة الدوريات** ، جانفي ـ فيفري ، 1976 .
- **قصص** (مجلة) نادي القصة التابع لابي القاسم الشابي ، تونس 1966 ـ ،،، أحلنا على أعداد متفرقة .
- قيقة (الطاهر) ، **النسر المقعد** ، **غدير الضفادع** (قصتان قصيرتان) ، **الفكر** ، جويلية ، 1969 وجوان 1970 .
- كرباكة (عبد الرزاق) ، **في موسم الحصاد** (قصة قصيرة) ضمن سلسلة عبرة في قصة ، في **مجلة الثريا** ، ديسمبر 1945 .
- **المباحث** (مجلة) ، تونس 1938 ـ 1947 على سبيل التذكير .
- مجنون ليلى (قيس بن الملوح) ، **قصته وشعره** برواية الوالبي ، تونس ، ب . ت .
- المدني (عز الدين) ، **خرافات** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1968 .
سقيا يا مطر (قصة قصيرة) ضمن المجموع السابق أيضا .
الادب التجريبي ، تونس ، 1972 (فصول متفرقة) .
- المزي (عمر) ، **حلاق** (قصة قصيرة) في مجلة **قصص** العدد 13 .
- المسعدي (محمود) ، **حدث أبو هريرة قال** ،،، (مجموعة أحاديث) تونس ، 1973 .
- المطوي (محمد العروسي) ، **حليمة** (رواية) ، ط 3 ، تونس ، 1975 .
- ممو (أحمد) ، **لعبة مكعبات الزجاج** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1974 .
- المويلحي ، **حديث عيسى بن هشام** ، القاهرة ، 1964 ، ط الدار القومية للنشر .
- النالوتي (عروسية) ، **البعد الخامس** (مجموعة قصص) ، تونس ، 1975 .
- يحيى (محمد) ، **نداء الفجر** (مجموعة قصص) تونس ، 1969 .
- يوسف (سنيا) ، **البخت** (قصة قصيرة) في مجلة **قصص** ، العدد 14 .

مؤتمرات الأدباء العرب

والتيارات المعبرة عنها

في الأدب الحديث

جمعة شيخة

لقد تم فى فترة ما بين سبتمبر 1954 الى أفريـــل 1975 انعقاد 10 مؤتمرات أدبية عربية فى عدة عواصم من العالم العربى شرقيه وغربيه وشاركت فيها جل البلدان العربية بعدد لا بأس به ممن ينتمون الى عالم الفكـــر والأدب

وليست هذه المؤتمـــرات بدعة فى التاريخ العربـــى فهى من صميم عاداتنا وتقاليدنا فقد كان أجدادنـــا بالأمس البعيد فى جاهليتهم واسلامهم يتلاقون فى مواسم معينة بأسواقهم ليحتفلوا بفن الكلام : شعرا وخطابة ومناظرة فكان سوق عكاظ قرب مكة وسوق المربـــد فى البصرة مجمعين أدبيين يؤمهما الخطباء وفحول الشعراء للمباهاة والمباراة .

ولم يكن العرب القدامى ليكتفوا بهذه اللقاءات الموسمية الكبرى بل كانوا يعقدون لأنفسهم من حين لآخر جلسات يتقبلون فيها تهنئة أو تعزية أو ينصتون فيها الى فخر أو منافرة وسميت هذه الجلسات فى الجاهلية بالأندية ومنه نادى قريش ودار الندوة وأطلق عليها فى الاسلام كلمة مجالس فكانت مجالس الصحابة كمجلس ابن عباس بالبصرة الذى كان بحق محفلا للأدباء وملتقى للمناظرة والمساجلة ومجالس سكينة التى كان الشعراء يختلفون الى منزلها فتقوم بينهم بدور الناقد الحصيف والحكم العادل . ومجالس خلفاء بنى أمية التى كانوا يجمعون فيها الشعراء ويحرضون بعضهم على بعض . وقد اتسعت هذه المجالس شيئا فشيئا لتصبح جزءا لا يتجزأ من النشاط الأدبى والفكرى فى العالم العربى الاسلامى شرقا (1) وغـــربا (2) .

---

1) من أهم هذه المجالس : مجلس الحسن البصرى ومجالس ثعلب فى العلم واللغة والدين ومجالس الصاحب بن عباد وسيف الدولة فى النثر والشعر .

2) من أشهر هذه المجالس : مجـــالس الأنس بالاندلس حيث اللهـــو والادب والنوادر (مجالس المعتمد بن عباد ـــ مجالس ولادة وغيرهما)

ولكن هذه الأندية والمجالس جمدت او تكاد بجمود الحياة الفكرية العربية طيلة القرون الوسطى ولم يبق منها خلال هذه الفترة الا شبح هزيل يتمثل فى بعض الحلقات التقليدية التى كانت تعقد فى كبرى مساجد العالم الاسلامى كجامع الزيتونة بتونس وجامع القرويين بالمغرب والأزهر بمصر. وبقيت الحالة على ما هى عليه الى أن أشرق فجر النهضة العربية الحديثة وتحصلت بعض الأقطار العربية على استقلالها السياسى فبدأت فكرة عقد مؤتمر للأدباء العرب تراود عقول بعض الأدباء لا سيما وقد اصبحنا نعيش فى عالم اقتربت أجزاؤه بوسائل النقل الحديثة واصبحنا نسمع — وفى فترات زمنية متقاربة بعقد مؤتمر سياسى وآخر اقتصادى وثالث ثقافى. هذا فى المستوى العالمى أما فى المستوى العربى فقد أصبحنا نسمع بانعقاد مؤتمر المحامين العرب وآخر للأطباء العرب وثالث لرجال التربية العرب. ورغم أن عقد مؤتمر أدباء العرب الأول قد تم قبل انعقاد بقية المؤتمرات العربية الأخرى فقد كانت فكرة عقد مثل هذا المؤتمر مسايرة لهذين التيارين العالمى والمحلى واستجابة كذلك لروح متأصلة فينا ورثناها منذ القديم.

وفعلا لقد راودت فكرة تنظيم لقاء بين الأدباء العرب عقول بعض رجال الفكر منذ النصف الاول من القرن العشرين وتكونت فى الأربعينيات لجنة لتحقيق هذا الغرض بتونس وبدأت تتصل بالأدباء العرب ولكن ظروفا سياسية وأحداثا وطنية حالت دون التنفيذ فوئدت هذه الدعوة فى المهد سنة 1938 (3).

وبقى الأدباء ينتظرون الى سنة 1954 (4) عندما أعاد صلاح لبكى الأديب اللبنانى (5) النداء لعقد أول مؤتمر لادباء العرب. وفى هذه المرة خرجت الدعوة من مجرد فكرة نظرية الى حيز الوجود والتأم فى نفس السنة

---

3) أوردت جريدة الصباح التونسية فى 19 مارس 1977 أن الشيخ محمد الشادلى السنوسى هو أول من دعا الى مؤتمر أدبى عربى وذلك سنة 1937 بتونس وتكونت لجنة تحضيرية تضم زيادة على صاحب الفكرة محمد الفاضل بن عاشور وزين العابدين السنوسى ومحمد المختار بن محمود واتصلت هذه اللجنة ببعض الأدباء بالمشرق ولكن الاحداث الوطنية حالت دون انعقاد المؤتمر (مقال بعنوان : الجديد فى لقاء الأدباء العرب بالجزائر لمحمد مواعدة : فى الحياة الثقافية عدد 12 السنة الأولى جويليا 1975/1395 ص : 89).

4) ذكر عبد الله الركيبى — بدون أن يذكر مصدرا لذلك — فى المؤتمر العاشر أن بعض الأدباء السوريين دعوا فى سنة 1953 الى عقد أول مؤتمر أدبى عربى ولم يتحقق هذا الا فى سنة 1954.

5) صلاح لبكى ولد بالبرازيل سنة 1906 وانتقل الى لبنان صحبة أبيه الصحافي وهو فى السنة الثانية من عمره ودخل المدارس اللبنانية حيث أتقن العربية والفرنسية ونال الاجازة فى الحقوق.

كان كاتبا وشاعرا وصحافيا ومحاميا تحمس لنصرة الأدب العربى وتوطيد الصلة بين أهله وذويه. مات سنة 1955 وهى السنة الموالية لانعقاد أول مؤتمر لأدباء العرب وكان له شرف رئاسته من أهم انتاجه ديوان شعر « أرجوحة القمر » ظهر سنة 1938 (عن مصادر الدراسة الأدبية 679/II ليوسف أسعد داغر).

اى سنة 1954 أول مؤتمر (6) فقال الشاعر خالد الشواف يتغنى بهذه المناسبة :

آمنت بالقلم الجبار يجمعهم جمع الحجيج لدى البيت الذى قصدوا

اليوم أشرف ما يسمى الأديب به مناضل صامد لا بلبل غرد

من أول مؤتمر انعقد فى لبنان الى آخر مؤتمر انعقد فى الجزائر سار الأدباء العرب حسب نظام معين لم يتغير طيلة عشرين سنة . ويمكن أن نلاحظ بكل سهولة — أن النظام المتبع فى كل هذه المؤتمرات يتمثل فى جدول الأعمال التالى :

أولا : الاستماع الى كلمات الوفود بعد كلمة الافتتاح
ثانيا : القاء المحاضرات وما يعقبها من نقاش واجتماع لبعض اللجان
ثالثا : اصدار التوصيات والقرارات وبها يختم المؤتمر .

1 — كلمات الوفود

جرت العادة — قبل القاء هذه الكلمات — أن يفتتح المؤتمر رئيس الدولة المضيفة (7) ثم تلقى كلمات رؤساء الوفود . وقد حاولنا أن ندرس هذه الكلمات باعتبارها تمثل جزءا من المؤتمرات يمكن أن نستشف من خلاله بعض الاتجاهات الأدبية والفكرية أو أن نلمح فيه بعض الاقتراحات العملية . وهى — فى جملتها — تصور — بكل صدق — العقلية العربية منذ أقدم عصورها الى اليوم ففى هذه الخطب التمهيدية نشعر بأننا أمام قصيد عربى قديم بكل أغراضه التقليدية من غزل ومدح وفخر فالخطباء يبدؤون كما بدأ أمرؤ القيس وغيره من الشعراء بـ :

أ — **الغزل** : يتغزلون بالبلد المضيف وهذا رئيس وفد المملكة العربية السعودية فى المؤتمر التاسع يتغزل بتونس قائلا : « حيا الله تونس ربع السحر والجمال ونجع بنى هلال ومهد الزيتونة والقيروان » وقال رئيس وفد الكويت فى المؤتمر 6 « القاهرة الحبيبة عاصمة العواصم العربية » .

ب — **المدح** : ثم ينتقلون بعد ذلك الى مدح حاكم البلد المضيف فيثنون على شمول رعايته وتشجيعه لرجال الفكر والأدب وخير دليل على ذلك حضوره المؤتمر بنفسه وتكبده مشاق ذلك للاشراف على افتتاحه .

(6) لم يتذكر المؤتمرون من الأدباء العرب طيلة 10 مؤتمرات هذا الرجل — أى صلاح لبكى — الا مرة واحدة فقد اكتفوا فى المؤتمر الرابع بارسال برقية الى أسرته .
(7) هذا باستثناء المؤتمر الأول الذى افتتحه الاديب اللبنانى صلاح لبكى .

وهذا قاسم الخطاط مندوب جامعة الدول العربية يخاطب المشير عبد السلام محمد عارف فى المؤتمر الخامس المنعقد ببغداد : « باسم الامانة العامة لجامعة الدول العربية وباسم أمينها العام الأستاذ عبد الخالق حسونة وباسمى أحيى القائد البطل الرئيس عبد السلام محمد عارف الذى يعقد هذا المؤتمر تحت رعايته الكريمة » . (8) وقد يتسع المديح فيشمل مع رئيس البلد حكومته وشعبه ومن أمثلة ذلك ما توجه به يوسف السباعى رئيس وفد الجمهورية العربية المتحدة فى المؤتمر الخامس الى المؤتمرين قائلا : « يسعدنى .. أن أقدم الشكر والامتنان للعراق الشقيق شعبا وحكومة على احتضانه مؤتمر الأدباء العرب فى دورته الحالية مؤكدا بذلك اهتمامه الكبير ورعايته الكريمة للفكر العربى وأهله وأن أحمل الى شعب العراق الثائر وزعيمه البطل تحيات وتقدير شعب الجمهورية العربية المتحدة » . وقال رئيس وفد تونس فى المؤتمر العاشر بالجزائر : « نجتمع اليوم فى مغربنا الأوسط فى أرض الجزائر البطلة . اننا نجتمع فى أرض النضال والثورة وفى أرض التحرر والتطور ... اننا نجتمع فى أرض المليون شهيد » .

ج ـ **الفخـــر** : ثم ينتقل بعد ذلك الخطيب الى الفخر وهنا يطلق العنان للسانه لينوه ببطولات الأمة العربية ومجدها فى ماضيها وبانجازات هذه الامة وتضحياتها فى حاضرها ولا ينسى بعضهم ـ بنوع من الاطراء المخجل والمدح الممل ـ أن يعتز بأصله العربى وبلغته ودينه كأنه يتكلم أمام اناس يعارضونه فى ذلك ولا ينتمى كلهم الى نفس الاصل وجلهم الى نفس الدين . وهذا عند علماء النفس تجسيم لنفوس البسطاء من الناس يمدحون أنفسهم ليعوضوا بذلك عن فقدانهم الثقة بالنفس .

ويبدأ الخطباء عادة بمدح بلدانهم : « ـ من مكة يقول حسن كتبى (السعودية) فى المؤتمر السادس ـ مهبط الوحى وعاصمة الدعوة الاسلامية » ويقول ناصر الدين الاسد (الاردن) فى المؤتمر الخامس : « يسعدنى أن أقف بينكم لاعرب لكم عن عميق تقدير الأدباء فى ذلك الثغر المرابط من ثغور العروبة » (9) . ثم يتسع هذا الفخر شيئا فشيئا ليشمل الأمة العربية بأكملها تاريخا وحضارة فيقول رئيس وفد فلسطين فى المؤتمر العاشر : « وانى لاشعر بنشوة ما بعدها نشوة وأنا أتأمل فى تاريخ العرب واستعرض الاسماء المتألقة كالنجوم الزاهرة فى دنيا العلوم والآداب » .

---

(8) مدح الرئيس عبد الناصر فى المؤتمر السادس والرئيس الحبيب بورقيبة فى المؤتمر التاسع .

(9) قال رئيس وفد فلسطين فى المؤتمر الخامس « باسم فلسطين وتربتها المقدسة بدم الشهداء الذين افتدوها بأرواحهم منذ زمن الناصر صلاح الدين الى عهد المنصور جمال عبد الناصر » .

وكانت كلمة وفد الجزائر التى ألقاها عبد الله الركيبى كلها فخر بالجزائر وبثورة الجزائر.

ويقول رئيس وفد الأردن فى المؤتمر السادس : « لقد تعرضت أمتنا لغزو الصليبيين والتتار وعانت من ذلك السنين الطوال وتصدى الأدباء والشعراء والمحدثون والوعاظ لذلك الغـزو وحاربوه وجالدوه وقارعـوه باللسان والسيف وكان النصر لنافى المرد الاخير » .

د ـ **المقترحـات** : وقد تقف كلمة بعض الخطباء عند هذا الحد ، فيكونون بذلك صورة طبق الأصل لذلك الشاعر او الخطيب فى أحد الاسواق العربية ، ومنهم من تهب عليه نسمات العصر فتوقظه من سباته وأحلامه فيقدم بعض المقترحات تتعلق بالمشاكل التى جاء من أجلها فكبد نفسه عناء السفر وكبـد غيره عناء الانفاق . وهذه المقترحـات على نوعيـن :

أ ـ عمليـة ـ ب ـ غير عمليـة .

أ ـ **المقترحات العملية** : واهمها ما يتعلق بحرية الأديب وحمايته من كل ما شأنه أن يخنق فى صدره الكلمة الصادقة . وقد نادى بهذا المقترح مرات عديدة وفد لبنان وخاصة فى المؤتمر الثالث اذ طالب بأن تنص دساتير البلدان العربية على حرية الأديب والناقد .

ومن هذه المقترحـات كذلك ما يتعلق بتوحيد المصطلحـات العلمية واقرار اللغة العربية فى الجامعات (10) .

ب ـ **المقترحات غير العملية** (11) وهى التى يرسلها أصحابها فى شكل آمال وأمان هم أول من يؤمن أنها غير قابلة للتطبيق تارة لعموميتها وتارة لبعدها عن الواقع وهذا وفد السودان فى المؤتمر السادس يطلب « أن نلتحم فكرا وعملا وأن ننظر الى واقعنا وأن نمحص من الأدب والفن سلاحا نلتقى حوله ونجرده فى معركة العرب الحاضرة » ولكن لا يبين كيف يكون ذلك ؟ وهذا وفد العراق ينساق وراء الدعاية السياسية فيطلب من الأدباء « مقاومة الفكر الرجعي والليبرالى بكل أشكالـه ومظاهره » أما رئيس وفد المغرب فيكتفى بالأمل « أن يكون هذا المؤتمر منطلقا جديدا فى مسيرة اتحاد الادباء » (12) .

---

10) من هذه المقترحات ما قدمه وفد السودان فى المؤتمر السـادس من وجوب الخروج بمواضيع المؤتمرات الأدبية من الادب والثورة والادب والاستعمـار الى مواضيع أقرب الى الواقع العربى ومشاكل هذا الواقع .
كما قدمت مقترحات سياسية جاءت على لسان وفد البحرين مثلا فى المؤتمر العاشر تتعلق بالوضع العام فى الخليج العربى .

11) من المقترحات غير العملية نذكر ما جاء فى كلمة عبد العزيز الدورى رئيس وفد العراق فى المؤتمر السادس وخاصة قوله « علينا أن نعمل من أجل وحدة عربية تحقق وحدة الجيوش والقوى ووحدة السياسة الخارجية وتخطيطا اقتصاديا » .

12) حاول فرنسوا باسيلى تطبيق هذه الطريقة على المؤتمر 9 (الآداب 5ـ1973/6 ص39) وقمنا بتطبيقها على أغلب مؤتمرات أدباء العرب) .

المحاضرات

وبعد جلسة الافتتاح والاستماع الى كلمات الوفود يبدأ المحاضرون فى القاء بحوثهم فى الجلسات الموالية وفى كل جلسة يتم تعيين رئيس لها ومقرر وكاتب . والجدول الآتى يقدم صورة واضحة عما ألقى فى كامل المؤتمرات من بحوث :

الجدول

التاريخ والمكان والوفود المشاركة	رقم المؤتمر موضوعه العام	فروع الموضوع العام والمصادر
لبنان (13) 18 الى 1954/9/26 مصر — العراق — سوريا — الاردن — السعودية — لبنان :	م 1	نستنتجها من المحاضرات التى ألقيت فهى تتعلق بالأدب العربى واللغة العربية وحرية الاديب — الآداب 10/ و1954/11 — المواسم الأدبية لعبد الحميد العلوجى ط بغداد 1965
دمشق (14) 20 الى 1956/9/27 الجامعة العربية — مصر — لبنان — العراق — الأردن — المغرب — البحرين — السودان اليمن — سوريا	م 2	نستنتج من المحاضرات التى ألقيت ان الادب العربى ماضيا وحاضرا ومستقبلا هو محور بحوث هذا المؤتمر — الآداب 10/ و1956/11 — المواسم الأدبية للعلوجى
القاهرة (15) 20 الى 1956/9/27 الجامعة العربية — البحرين — الجزائر — السودان — العراق الكويت — المغرب — اليمن — تونس — سوريا — فلسطين — لبنان — ليبيا — مصر — ألمانيا (الشرقية) (ملاحظ)	الأدب والقومية العربية م 3	أ — الشعر والقومية العربية ب — النثر والقومية العربية ج — النقد والقومية العربية د — حماية الاديب العربى — الآداب 1و2و1958/3 الفكر 1958/4 — المواسم الادبية للعلوجى ط بغداد 1965
الكويت 20 الى 1958/12/28 المكتب الدائم للاتحاد العام لأدباء العرب — الجامعة العربية الاردن — البحرين — تونس — الجزائر — امارة دبى — السودان — العراق — السعودية الجمهورية العربية المتحدة — قطر — لبنان — ليبيا — مسقط عومان — المغرب — المملكة المتوكلية اليمنية — الجنوب العربى — الكويت	البطولة فى الادب العربى قضايا الكتاب العربى م 4	الآداب 1959/1 الفكر 4و1959/5 — المواسم الأدبية للعلوجى ط بغداد أ — فى الادب القديم ب — فى الادب الحديث ج — بصفة عامة 1965 تشكلت 5 لجان : 1) لجنة النشر والتوزيع 2) لجنة الترجمة 3) لجنة التراث 4) لجنة المجلة 5) لجنة حقوق المؤلفين

13) فى نفس الشهر الذى انعقد فيه أول مؤتمر للأدباء العرب انعقد مؤتمر ثان للكتاب العربى بسوريا من 9 الى 1954/9/11 .

14) وقع هذا المؤتمر بين تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى على مصر : وقع العدوان بعد 3 أسابيع من انعقاد المؤتمر .

15) بين هذا المؤتمر والمؤتمر الرابع وقعت الوحدة بين مصر وسوريا سنة 1958 (تمت الوحدة بعد أسابيع من انعقاد هذا المؤتمر) .

الجـــــدول :

التاريخ والمكان والوفود المشاركة	رقم المؤتمر موضوعه العام	فروع الموضوع العام والمصادر
بغداد 15 الى 1965/2/21 الجامعة العربية — المكتب الدائم لاتحاد أدباء العرب — مصر — المغرب — الجزائر — تونس — ليبيا — السعودية — السودان — الجمهورية اليمنية — الكويت سوريا — عمان — قطر — البحرين — فلسطين — الجنوب العربى — العراق	دور الأدب فى معركة التحرر م5	أ — الأدب وفلسطين ب — الأدب والتراث ج — الأدب والثورة د — الأدب والبناء — الآداب 3و1965/4 الفكر 1965/7 — مؤتمر أدباء العرب الخامس » فى جزئين طبعة بغداد 1965
القاهرة 16 الى 1968/3/19 الجمهورية اليمنية — المغرب — ليبيا — لبنان — الكويت — فلسطين — عمان — العراق — الشارقة — سوريا — السودان — الأردن — الجامعة العربية — المكتب الدائم للاتحاد — مصر — ألمانيا الشرقية (ملاحظ)	دور الأديب فى معركة التحرر من الاستعمار م6	أ — مكافحة الامبريالية والاستعمار الجديد ب — مكافحة الصهيونية ج — أدب المقاومة العربى ... — الآداب 1968/4 الفكر 1968/9 — مؤتمر أدباء العرب السادس ط مصر 1969
بغداد (16) 19 الى 1969/4/28 مصر — الجزائر — المغرب — العراق — (لم نتمكن من معرفة بقية الوفود حسب المصادر التى اعتمدناها)	كل شىء من أجل المعركة مشكلات النشر الاديب العربى فى معركة المصير م7	أ — الأدب العربى بعد 5 حزيران ب — دور الأديب العربى فى مكافحة الاستعمار والصهيونية ج — توثيق الارتباط بالتراث العربى د — الحرية وأزمة المجتمع العربى.. — الآداب 1968/4 — الآداب 1969/6 — الافكر جوان 1969
دمشق 11 الى 1971/12/15 الأمانة العامة لاتحاد أدباء العرب الجامعة العربية — البحرين — تونس — الجزائر — السودان — العراق — فلسطين — الكويت — لبنان — ليبيا — مصر — المغرب — اليمن — الديمقراطية — سوريا المكتب الدائم للكتاب الافريقيين والآسويين (ملاحظ)	مشاكل عملية بالنشر والتوزيع ومطالب الاديب العربى المهنية والدفاع عن أدباء العرب فى الارض المحتلة م8	أ — الاديب العربى بين الحرية والالتزام ب — الأديب العربى بين التراث والمعاصرة ج — الآداء والتعبير الفنى د — المشاكل العملية — الآداب 1و1972/2 — الفكر 1972/4

16) فى نفس السنة انعقد لاول مرة بطرابلس (ليبيا) مؤتمر أدباء المغرب العربى

التاريخ والمكان والوفود المشاركة	رقم المؤتمر موضوعه العام	فروع الموضوع العام والمصادر
تونس 18 الى 1973/3/26 تونس ـ سوريا ـ اليمن ـ السعودية ـ الجزائر ـ مصر العراق ـ لبنان ـ ...وغيرها لم نتمكن بالاعتماد على ما بين أيدينا من مصادر ـ من ضبطها .	موقف الأدب العربي من العصر وقضاياه م9	أ ـ تقييم الاتجاهات الأدبية المعاصرة وأثرها فى خدمة المستقبل العربى وطنيا وقوميا وانسانيا ب ـ الأدب العربى والثورة التكنولوجية فى النصف الثانى من القرن 20 ج ـ الأدب العربى والصراع ضد الصهيونية والامبريالية العالمية د ـ عموميات .... ـ الآداب 3و4و5و6و1973/7 ـ الهلال 5/1 ـ الفكر أفريل 1973 ـ الفكر ماى 1973 ـ الثقافة العراقية ماى 1973
الجزائر 25 الى 1975/4/28 (1) الأردن ـ البحرين ـ تونس ـ الجزائر ـ السودان ـ سورية ـ السعودية ـ فلسطين ـ الكويت ـ لبنان ـ ليبيا ـ مصر ـ المغرب ـ اليمن ـ الجامعة العربية ـ اليمن الديموقراطية ـ العراق اتحاد الكتاب الافريقى ـ الآسيوى ـ الأمانة العامة لاتحاد أدباء العرب .	الأدب العربى وموقفه من قضايا التحرر والثورة فى العالم العربى م10	أ ـ السمات الثورية فى التراث العربى النضال والثورات فى الأدب العربى الأثر المتبادل بين التطور الاجتماعى والتطور الفنى فى الأدب العربى الحديث ب ـ قضية فلسطين وأثرها فى الأدب العربى الحديث والمعاصر .... ج ـ الطفل فى الأدب العربى ـ الآداب ماى 1975 ـ الثقافة الجزائرية عدد 1975/27 ـ الهلال جوان 1975 ـ الموقف الادبى (دمشق) عدد 221 سنة 1975 ـ الفكر جوان 1975

الجملة 10 مؤتمرات و175 محاضرة

ترتيب المحاضرات حسب المواضيع

من العسير (18) علينا أن نجد خيطا رابطا بين 175 محاضرة متنوعة القيت فى 10 مؤتمرات مختلفة ولكن سنحاول أن ننظر فى العناصر المشتركة التى تعيننا على تقديم تبويب جديد لهذه المحاضرات حسب بعض القضايا الكبرى التى تناولها الباحثون بالدرس . وأولى هذه القضايا هى :

(17) فى كل مرة ينعقد مؤتمر من مؤتمرات أدباء العرب ينعقد على هامشه مؤتمر للشعر وكان آخر لقاء بين الشعراء فى مؤتمرهم الثانى عشر بالجزائر على هامش المؤتمر العاشر لأدباء العرب .

(18) ومما يزيد فى صعوبة هذا التبويب أن بعض المحاضرات والدراسات لا نجد فيها قضية واحدة بل يمكن ان نطلع فيها ـ لعموميتها ـ على كل القضايا تقريبا التى عولجت فى أغلب المؤتمرات .

قضيـــــة اللغـــــة

وهى قضية نظر اليها فى مؤتمرات أدباء العرب من زاويتين : أولا باعتبارها وسيلة للابـــلاغ وثانيا باعتبارها أداة للخلق الأدبى المنظـــوم والمنثور . ونظرا لخطورة هذه القضية بفرعيها نجد ان أول محاضرة فى أول مؤتمر أدبى كانت تتعلق أساسا باللغـــة العربية وهذه المحاضرة هي محاضرة فؤاد أفرام البستانى (لبنان) بعنوان « الأدب العربى وازدواجية اللغـــة »

أما بقية المحاضرات المتعلقة بقضية اللغة فى (19) :

عنـــــوان المحـــاضـــرة ــ المؤتمـــر	صاحب المحاضرة وبلاده
الأدب العربى وازدواجية اللغة المصطلحات العربية وحاجة المجتمع م10	فؤاد أفرام البستانى (لبنان) مصطفى جواد (العراق)
الجزء الثانى من « مكانة الأدب العربى بين الآداب العالميـــة » م20	طـــه حسيـــن (مصر)
لوحة الشعر العربى الحديث الشعر تعبيرا ووظيفة فى التراث العربى الشعر وتعبيراته فى القومية العربية م30	ابراهيم العريض (البحرين) محى الدين صابر (السودان) عبد الاله البنا (السودان)
كتـــاب العربيـــة الاكبـــر م50	بنت الشاطىء (مصر)
التعبير الفنى فى أدب المقاومة العربى م60	عباس خضر (مصر)
الآداء والتعبير الفنى فى معركة المصير حول الآداء والتعبير الفنى فى حريـــة التعبيـــر الفنـــى الآداء والتعبير الفنى فى معركة المصير م80	البشير بن سلامة (تونس) محمد دركوب (لبنان) خلدون الشمعة (العراق) (وفد العراق)
منطلقات فى تقييـــم الاتجاهات الادبيـــة العربيـــة المعـــاصـــرة حركة الشعر العربى : قيمها واتجاهاتها وتطورها منذ البداية حتى اليوم الأدب العربى والثورة التكنولوجية الجزء الثانى منهـــا م90	خلدون الشمعة (سوريا) أحمد أبو سعد (لبنان) على الشوك (العراق)
الأثر المتبادل بين التطور الفنى والتطور الاجتماعى فى الشعر اللبنانى الحديث تطور القصة القصيرة وعلاقتها بالتطور الاجتماعى الأثر المتبادل بين التطور الاجتماعى والتطور الفني أثر التطور الاجتماعى على التطور الفنى فى القصة المصريـــة م100	ميشال سليمان (لبنان) عبد الله خليفة (البحرين) محى الدين صبحى (سوريا) يوسف الشارونى (مصر)

19) يحتوى الجدول على أ ــ رقم المؤتمر ــ ب ــ عنوان المحاضرة ــ ج ــ صاحبهـــا واسم بلده ان أمكن ، حتى يسهل الرجوع اليها .

قضية الأديب العربى بين الحرية والالتزام

وهى قضية أثيرت تقريبا فى كل المؤتمرات ولها جانبان :

أ ــ الجانب الاول يهم علاقة الأديب بالسلطة الحاكمة ومدى ما توفره له هذه السلطة من حرية فى التعبير أو ما تكبله به من قيود وعراقيل.
ب ــ الجانب الثانى : يهم علاقة الأديب بقضايا عصره ومدى التزامه بها أو انغلاقه فى نرجسية ذاتية أو أبراج عاجية ومن العسير أن نضع المحاضرات فى جدولين جدول لكل جانب نظرا الى أن جل المحاضرات تتناول الجانبين معا وقد تتناولهما مع قضايا أخرى :

عنوان المحاضرة ــ المؤتمر	صاحبها واسم بلاده
الأديب والدولة والمجتمع حرية الفكر م1	عبد الحليم عباس (الأردن) كامل عياد (سوريا)
الأديب والدولة م2	فؤاد الشايب (سوريا)
وثبة التحرر فى أدبنا الحديث حماية الأديب والقومية العربية حرية الأديب وحمايتها الحرية فى خدمة القومية العربية حماية الاديب فى الوطن العربى اليوم م3	محمود تيمور (مصر) محمود المسعدى (تونس) محمد البشير الابراهيمى (الجزائر) جودة الركابى (سوريا) أحمد عدوانى
الأدب والديموقراطية م5	حسن محمد كتبى (السعودية)
رسالة الأديب العربى فى مكافحة الامبريالية : الجزء 2 منها رسالة الأديب العربى فى مكافحة الاستعمار الجديد رسالة الاديب العربى فى مكافحة الصهيونية أدب المقاومة العربى أدب المقاومة الفلسطينى أبعاد ومواقف م6	هانى الراهب (سوريا) حسين مروة (لبنان) خيرى حماد (فلسطين)
الحرية وأزمة المجتمع العربى م7	عزيز السيد جاسم (العراق)
الأديب العربى ومشكلات الالتزام نحو منطلقات جديدة فى التزام الادب العربى مطالب الأديب العربى المهنية الاديب العربى بين الحرية والالتزام الأديب العربى بين الحرية والمجتمع م8	سهير القلماوى (مصر) صدقى اسماعيل (سوريا) وفد العراق خليل الهنداوى حنفى بن عيسى (الجزائر) بطرس عودة (فلسطين)
الادب والحرية مترادفان اختلافات الاتجاهات الأدبية وآفاق المستقبل العربى تقييم الاتجاهات النثرية المعاصرة الاتجاهات الأدبية المعاصرة (ركزه على القصة المصرية) م9	عز الدين المدنى (تونس) الحبيب الجنحانى (تونس) جعفر ضفارى (اليمن) عبد العزيز الدسوقى (مصر)
أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث فى لبنان الأثر المتبادل بين التطور الفنى والتطور الاجتماعى فى الشعر اللبنانى الحديث الأديب العربى بين الحرية والمجتمع م10	حبيب صادق (لبنان) ميشال سليمان (لبنان) عبد الله شريط (الجزائر)

ويبدو أن هاتين القضيتين هما اللتان يمكن أن نستشف منهما أهم الاتجاهات الفكرية والتيارات الأدبية فى مؤتمرات أدباء العرب واذا كان من الصعب أن نتحدث طويلا عن هذه الاتجاهات والتيارات فى هذا القسم لانها تمثل كامل الجزء الثانى من هذا البحث وجوهر هذه الدراسة فانه يمكن أن نشير من الآن ان كل من قــدم بحثا فى مؤتمرات أدبــاء العرب كان يرنو بناظريه الى التقسيمات الكلاسيكية الغربية التى اضمحلت او كادت ومع أن بعض الباحثين نبه الى وجوب التخلص من هذه التقسيمات لأنها جعلت لأدب غير ادبنا وفى ظرف غير ظروفنا فاننا نلمــح أن هناك تيارين أدبيين كانت كل المؤتمرات تدور حولهما .

أ ــ **التيار الواقعى** : ويسميه بعضهم الالتزام ويحاول أن يخلصه ــ بشرح لغوى ــ من القسر والالزام ليجعله نوعا من الاختيار النابع من الذات بما يفرضه الواقع بأجهزة بثه القوية وما تتقلبه نفس الأديب بأجهزة التقاطها الحساسة .

ب ــ **التيار المثالى** : أو نظرية الفن للفن وقد وقع الهجوم على هذا التيار وكان الجو فى المؤتمرات الأدبية مناسبا لذلك لا سيما والمجتمع العربى يواجه كثيرا من التحديات جعلت مصيره السياسى والاقتصادى والثقافــى فى خطر منذ نهاية النصــف الأول من القرن 20 . ورغــم أن المدافعين عن هذه النظرية تعللوا بأن من الأدب ما هو ذاتى ولكنه يخدم بطريقة غير مباشرة الشعوب بجعل افرادها تشعر من خلاله بقيم الخير والحق والجمال فان المناهضين اعتبروا أن هذا النوع من الأدب هو جريمة فى حق الامة العربية فى هذا الظرف بما يبثه من انحلال وتفسخ من جهة ونرجسية وانغلاق من جهة أخرى .

قضية التراث والغزو الفكرى أو الاصالة والتفتح

وهى من القضايا التى كان من الواجب أن تدرس بكل اتزان وحذر نظرا لما تكتسيه من أهمية وما تثيره من حساسية . وقد انقسم المؤتمرون فى شأنها الى قسمين :

أ ــ المتعصبين للتراث وقد شعروا بخطــر المسخ أمام تحديات حضارة المغرب .

ب ــ والمجددين وقد شعروا بخطر الجمود والانغلاق فى هذا التراث الذى لم يعد فى نظرهم يساير عصرنا . وقد وجد قسم ثالث لم يتنكر للاصالة والتراث وآمن مع ذلك بالعصر وحضارة العصر .

وهذه أهم المحاضرات التى ألقيت وكانت تدور حول هذا الموضوع :

عنوان المحاضرة — المؤتمر	صاحبها واسم بلاده
حقيقة التراث السياسى العربى الاسلامى	فاضل زكى محمد (العراق)
تراثنا بين التقدمية والرجعية	نديم الجسر
التراث والمجتمع الجديد	ناصر الدين الأسد (الاردن)
الأدب والغزو الجديد	نازك الملائكة (العراق)
الأدب والغزو الجديد	شكرى فيصل (سوريا)
الأدب والغزو الجديد	عبد الكريم غلاب (المغرب)
الغزو الفكرى فى البلاد العربية	عبد الله عبد الجبار (السعودية)
فى الغزو الفكرى	منور صمادح (تونس)
الجذور التاريخية للاشتراكية العربية م 5	عبد العزيز الدورى (العراق)
رسالة الأديب العربى فى مكافحة الاستعمار الجديد	حسين مروة (لبنان)
رسالة الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية ج 1 م 6	عمر الدقاق (سوريا)
دور الأديب العربى فى توجيه الفكر العربى	أحمد عروة (الجزائر)
حول توثيق الارتباط بتراثنا	عبد الحميد العلوجى (العراق)
توثيق الارتباط بتراثنا م 7	منير صالح
بين التراث والمعاصرة فى معركة المصير	عباس الجرارى (المغرب)
من حضارة الشعر الى حضارة العلم	أبو القاسم سعد الله (الجزائر)
الأديب العربى بين التراث والمعاصرة	حنفى بن عيسى (الجزائر)
الأديب العربى بين التراث والمعاصرة	أحمد يوسف داود (سوريا)
الأديب العربى بين التراث والمعاصرة	عبد العزيز الدسوقى (مصر)
التراث والمعاصرة فى معركة المعاصرة م 8	عبد الرزاق البصير (الكويت)
العروبة أرض وتراث ومصير	محمد حسين زيدان (السعودية)
الأدب والحرية مترادفان م 9	عز الدين المدنى (تونس)
السمات الثورية فى التراث الأدبى العربى ج 1	حسين مروة (لبنان)
سمات ثورية فى التراث الأدبى العربى م 10	عبد العزيز الدسوقى (مصر)

قضيـــة أدب الأطفـــال

أشارت توصيات بعض المؤتمرات كالمؤتمر الثالث والسادس الـــى وجوب الاعتناء بأدب الأطفال باعتبار الطفل هو رجل المستقبل وقام احمد أبو بكر ابراهيم من الكويت بتقديم بحث علمى دقيق فى المؤتمر الرابع يتعلق بالبطولة فى أدب الاطفال أما المؤتمر الذى فسح المجال فى جلساته لدراسات مستفيضة فى هذا الموضوع الخطير فهو المؤتمر الأخير المنعقد بالجزائر فقد ألقيت فيه المحاضرات التالية :

عنـــوان المحـــاضـــرة ــ المؤتمـــر	صاحبها واسم بلاده
الطفل فى الأدب العربى	محمد العروسى المطوى (تونس)
أدب الاطفال فى سوريا	عادل أبو شنب (سوريا)
الطفل فى الأدب العربى	البشير الهاشمى (ليبيا)
الطفـــل والشعـــر	احمد المختار الوزير (تونس)
الطفل فى الأدب العربى	عبد العزيز المقالح (اليمن)
الطفل فى الأدب العربى الحديث م10	روكس بن زايد (الاردن)

قضية الكتاب العربى نشرا وتوزيعا

وهى قضية لو طبقت توصيات بعض المؤتمرات المتعلقة بها لكان للثقافة العربية المعاصرة وجه آخر وأبعاد أخرى . وقد حاول الباحثون بكل وضوح ابراز ما يتعرض له الكتاب العربى من احتكار وتحيل وسمســـرة تنضاف الى مجموعة من العراقيل الجمركية والقيود النقدية وهذا من وقت تقديم المؤلف انتاجه الى الطباعة الى غاية وصول الكتـــاب الى القارىء وهذه هى المحاضرات المتعلقة بهذا الموضوع :

عنـــوان المحـــاضـــرة ــ المؤتمـــر	صاحبهـــا واســـم بـــلاده
الوسائل المؤدية الى توثيق العلائق بين الأدباء م10	حسين عواد (السعودية)
وسائل تعريف العرب بانتاجهم الأدبى الحديث م20	بدر شاكر السياب (العراق)
البلاد العربية وحقوق التأليف	مصطفى الفارسى (تونس)
مشكلات النشر والتوزيع	منير البعلبكى (لبنان)
مطالب الأديب العربى المهنية	محمد الجزائرى (العراق)
مطالب الاديب العربى المهنية	خليل الهنداوى
مطالب الأديب العربى المهنية	مصطفى المصراتى (ليبيا)
مشكـــلات النشـــر والتوزيـــع م80	

قضية المجتمع العربى قديما وحديثا

رغم قلة البحوث المتعلقة بهذه القضية فقد قدم لنا بعض الدارسين دراسات علمية دقيقة أبرزت بكل وضوح مدى ارتباط الأدب بالعناصر الاقتصادية فى المجتمعات العربية القديمة والحديثة :

عنوان المحاضرة ـ المؤتمر	صاحبها واسم بلاده
الجذور التاريخية للاشتراكية العربية	عبد العزيز الدورى (العراق)
القرآن والمفاهيم المثالية للاشتراكية	أمين الخولى (مصر)
المفاهيم القومية للاشتراكية	ياسين الخليل (العراق)
الثورة والمجتمع العربى الحديث م·5	محمد أحمد خلف الله (الجزائر)
الحرية وأزمة المجتمع العربى م·7	
من حضارة الشعر الى حضارة العلم م·8	
السمات الثورية فى التراث الادبى العربى	حسين مروة (لبنان)
التفاعل بين الأديب العربى والتطور الاجتماعى	عبد الكريم غلاب (المغرب)
تطور القصة القصيرة وعلاقتها بالتطور الاجتماعى	عبد الله خليفة (البحرين)
الاثر المتبادل بين التطور الاجتماعى والتطور الفنى فى الأدب العربى الحديث م·10	محى الدين صبحى (سوريا)

قضيـــــة فلسطيـــــن

تناولها الباحثون فى كامل الأدب العربى باعتبارها قضيـــة تهم كل عربى ودرسوها فى انتاج الأدباء الفلسطينيين باعتبارها قضيتهم المصيريـــة ولا سيما الأدباء الذين يعيشون فى الارض المحتلة :

عنـوان المحـاضـرة ـ المؤتمـر	صاحبها واسـم بـلاده
نكبة فلسطين فى أدبنا القومى فلسطيـن والأدب الادب وقضية فلسطين دور الادب فى معركة فلسطين م٥٠ دور الادب فى معركة فلسطين الادب وفلسطيـن مأساة فلسطين وأثرها فى الشعر المعاصر أثر النكبة فى الشعر الفلسطينى	كامل السوافيرى (فلسطين) اسحاق موسى الحسينى (فلسطين) محمد مهدى علام (مصر) سميرة عــزام (فلسطين) عبد الله بن خميس (السعودية) جودة الركابى (سوريا) جميل سعيد (العراق) هلال ناجـى (العراق)
دور الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية خارج الوطـن العربـى دور الاديب العربى فى مكافحة الصهيونية داخل الوطـن العربـى رسالة الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية رسالة الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية رسالة الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية رسالة الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية رسالة الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية أدب المقاومة الفلسطينى : أبعاد ومواقف م٦٠	محمود ابراهيم (الاردن) هاشم ياغـى (الاردن) عمر الدقاق (سوريا) خيرى حماد (فلسطين) على صدقى عبد القادر (ليبيا) عبد الرزاق البصير (الكويت) غسان كنمانى (فلسطين)
دور الأديب العربى فى المعركـة ضد الاستعمار والصهيونيـة م٧٠	أحمـد باكثيـر (مصر)
الدفاع عن أدباء الأرض المحتلة م٨٠	عصام حماد (فلسطين)
الأدب العربى فى صراعه ضد الصهيونية والامبريالية بحث عن الصراع العربى الصهيونى م٩٠	أحمـد هيكـل (مصر) حسين التركى (تونس)
سميرة عزام أديبة من فلسطين دراسة فى شعر المقاومة الفلسطينية فى المنفى من 1947 الى 1968 أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث فى لبنـان الموضوع الفلسطينى فى القصة السورية قضية فلسطين فى الأدب الاردنى وبصورة خاصة فى الميدان القصصى قضية فلسطين فى الادب الحديث والمعاصر قضية فلسطين فى انتاج بعض الادباء التونسيين فلسطين فى النثر الجزائرى الحديث م١٠٠	نادرة جميل السراج (فلسطين) محمود حسين (فلسطين) حبيب صادق (لبنان) حسام الخطيب (سوريا) حسين جمعة (الاردن) عبد الرزاق البصير (الكويت) محمد مواعدة (تونس) عبد الله ركيبى (الجزائر)

قضيـــــة النقـــــد

كانت المحاضرات المقدمة فى هذا الموضوع محدودة ولعل ذلك راجع الى صعوبة النقد فى حد ذاته . فاذا كان من الممكـــن أن نكتب كل شيء وندرجه فى باب الأدب باعتبار الادب هو الاخذ من كل شيء بطرف ، فليس من السهل أن نفعل ذلك فى ميدان النقد ولذا يبدو أن الباحثين أحجموا عن الخوض فى هذا المضمار ، لكن ما قدم من بحوث فى هذا الغرض كان فى جملته يتسم بكثير من خصائص البحث العلمى النزيه وهذه المحاضرات المتعلقة بهذا الموضوع هى :

عنـوان المحـاضـرة ــ المؤتمـر	صاحبهـا واسـم بـلاده
الأديـب والنـــاقــد م.2	ميخائيل نعيمة (لبنـــان)
النقد الشعوبى والقومية العربية	أحمد عبد الستار الجوارى (العراق)
واجبات الناقد فى خدمة القومية العربية	رفيق خورى (لبنـــان)
قضايا النقـد الحديث	سهير القلماوى (مصر)
مفهوم النقد قديما وحديثا م.3	عبد الله كنون (المغرب)
النقد فى لبنان : تطوره واتجاهاته م.9	ميشال عاصى (لبنـــان)

قضـــايـــا الأدب

بما أن المؤتمر هو مؤتمر أدباء العرب فمن المتوقـــع أن تدور كل هذه المحاضرات حول هذه القضية وتتناول جانبا من جوانبها المتعددة . وفعلا فان أغلب ما ذكرناه من البحوث لها صلة من قريب أو من بعيد بهذه القضية الأم وان كانت تتعلق أساسا بقضية من القضايا الاخرى . وقد حاولنا أن ندرج فى هذا الجدول بقية المحاضرات باعتبارها تندرج فى هذا النطاق العام:

عنـوان المحـاضـرة ـ المؤتمـر	صاحبهـا واسـم بـلاده
الفنان بين الواقع والالهام	محمود تيمـور (مصر)
الأدب العربى الحديث بين الازمة والتقدم	رينـه حبشـى (لبنان)
نظرات فى الأدب العربى الحديث م٠ 1	سامـى الكيالـى (سوريا)
مكانة الأدب العربى بين الآداب العالمية ج 1	طـه حسيـن (مصر)
الآداب والفنـون الجميلـة	محمود أمين العالم (مصر)
الأدب والقوميـة العربيـة	طـه حسيـن (مصر)
الشعـر والقوميـة العربيـة	محمد محمد على (السودان)
الشعر اليمنى والقومية العربية	أحمد الشابى وأحمد الخزان (اليمـن)
النثـر والقوميـة العربيـة	يعقوب عويس (الأردن)
الأدب الجزائرى المعاصر م٠ 2 ـ 3	ابراهيم غافـر (الجزائر)
البطولة كما يصورها الأدب العربى فى العصـر الجاهلـى	محمد مهدى المجذوب (السودان)
البطولة كما يصورها الأدب الجاهلى	ناصر الدين الأسد (سوريا)
البطولة كما يصورها الأدب العربـى بعد ظهور الاسلام حتى سقوط بغداد .	صلاح خالص (العراق)
البطولة كما يصورها الأدب العربـى فى الاندلس وشمال افريقيا	محمـد مزالـى (تونس)
البطولة منذ سقوط بغداد حتى فجر النهضة	شكرى فيصل (مصر)
صورة من البطولة القبلية فى العصر الأموى	محمد مصطفى هدارة
تطور معنـى البطولة فى الصعلكـة فى العصرين الجاهلى والعباسى	عبد الكريم المدرس
البطولة فى الرواية العربية الحديثة	سهيل ادريس (لبنان)
البطولة فى الشعر الحديث	عبد الرزاق البصير (الكويت)
البطولة فى الأدب المسرحى	عبد القادر القط (مصر)
البطولة فى الادب الشعبى	عبد الحميد يونس (مصر)
كيف يتخلص البطل ؟ م٠ 4	يوسف الشارونى (مصر)
الثـورة والأدب	محمد سليم الحوت (فلسطين)
الأدب والثـورة	عباس خضر (مصر)
الأدب والثـورة	سعيد الشيبانى (اليمن)
محمد العيد وملامح من المأساة الجزائرية	صـالح الخرفى (الجزائر)
الأدب ومعركة المصير	على صدقى عبد القادر المحامى (ليبيا)

دور الادب في معركة التحرر والبناء في الوطن العربي	التيجاني عامر ومحمد المجدوب
الأدب والاشتراكية	مصطفى الفارسي (تونس)
الأدب والوحدة العربية	سهير القلماوي (مصر)
أدب الوحدة	فؤاد الشايب (سوريا)
الأدب والوحدة العربية	محمود روسان (الأردن)
الأدب وحتمية الوحدة	عبد الرزاق البصير (الكويت)
دور الأديب العربي في دعم القومية والوحدة العربية	محمد خلف الله أحمد (مصر)
الأدب والقومية العربية	مصطفى البنداري (قطر)
القومية العربية في شعر شوقي	أحمد محمد الحوفي (مصر)
الأدب والبناء	محمد مندور (مصر)
تسمية الخليج بالخليج العربي	عبد الرزاق البصير (الكويت)
دول الخليج العربي وأماراته م50	سيف مرزوق الشملان (الكويت)
رسالة الأديب العربي في مكافحة الامبريالية (الجزء الاول)	هاني الراهب (سوريا)
دور الأديب العربي في مكافحة الامبريالية	سهير القلماوي (مصر)
المثقف العربي والاستعمار الجديد	عبد العزيز الأهواني (مصر)
دور الأديب العربي في محاربة الاستعمار الجديد	محمد محمد علي (السودان)
فلسطين ثانية في منطقة الخليج العربي	الأمير صقر بن سلطان (الشارقة)
الأدب والاستعمار الجديد	عبد الرزاق محي الدين (العراق)
رسالة الاديب في مكافحة الامبريالية	محمود سليم الحوت (فلسطين)
رسالة الاديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد	حسين مروة (لبنان)
أدب المقاومة العربي	عباس خضر (مصر)
أدب المقاومة في النتاج الجزائري م60	جورج سالم (سوريا)
دور الاديب العربي في توجيه الفكر العربي	أحمد عروة (الجزائر)
دور الاديب العربي في بناء المجتمع المعاصر	ادريس الكتاني (المغرب)
الادب العربي بعد الخامس من حزيران	شكري عياد
الادب المصري بعد الخامس من يونيو	غالي شكري (مصر)
الادب المغربي بعد 5 جوان م70	محمد التازي (المغرب)
الأدب التونسي والثورة التكنولوجية	البشير بن سلامة (تونس)
الادب العربي والثورة التكنولوجية المعاصرة في النصف الثاني من القرن 20	المنجي الكعبي (تونس)
اختلافات الاتجاهات الادبية العربية وآفاق المستقبل العربي	الحبيب الجنحاني (تونس)
تقييم الاتجاهات الادبية العربية المعاصرة وأثرها في خدمة المستقبل العربي وطنيا وقوميا وانسانيا	عبد الرزاق البصير (الكويت)
ظواهر من تغيير الحساسية الادبية في السبعينات	محي الدين صبحي (سوريا)
الادب العربي والثورة التكنولوجية	أبو القاسم سعد الله (الجزائر)
الادب العربي والثورة التكنولوجية	علي الشوك (العراق)
موقع جديد للأدب : مدخل لدراسة الأدب والتكنولوجيا	أنطون المقدس (سوريا)
ذكر الانسان بانسانيته	مصطفى الفارسي (تونس)
الأدب العربي والتكنولوجيا م90	حنفي بن عيسى (الجزائر)
قراءة .. في الفكر والثورة	زهور ونيسي (الجزائر)
نضال الثورات في الأدب العربي الحديث	عبد الله خلف (الكويت)
النضال في المسرح العربي	الباهي فضلاء (الجزائر)
النضال والثورة في أدب الطاهر الحداد	أحمد خالد (تونس)
النضال في الشعر العربي بالمغرب	عباس الجراري (المغرب)
الثورة الجزائرية في الشعر التونسي المعاصر م100	محمد صالح الجابري (تونس)

جدول اضافي (1)

ويمكن أن نضيف جدولا ثانيا الى هذا الجدول الاخير توزع فيه مختلف المحاضرات حسب التقسيمات الكبرى لكلمة « أدب » من شعر ونثر وقصة ومسرح حتى نتبين بوضوح نسبة المواضيع المحدودة من المواضيع العامة وبذلك نستنتج ما وقع اهماله من مواضيع في مؤتمرات أدباء العرب .

أ ــ الشعر

عنوان المحاضرة ــ المؤتمر	صاحبها واسم بلاده
لوحة الشعر العربي الحديث الشعر تعبيرا ووظيفة في التراث العربي الشعر والقومية العربية الشعر اليمني والقومية العربية الشعر وتعبيراته في القومية العربية م·3	ابراهيم العريض (البحرين) محي الدين صابر (السودان) محمد محمد علي (السودان) أحمد الشامي وأحمد الخزان (اليمن) عبد الله البنا (السودان)
البطولة في الشعر العربي الحديث م·4	عبد الرزاق البصير (الكويت)
مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر أثر النكبة في الشعر الفلسطيني القومية العربية في شعر شوقي م·5	جميل سعيد (العراق) هلال ناجي (العراق) أحمد محمد الحوفي (مصر)
حركة الشعر العربي : قيمها واتجاهاتها وتطورها م·9	أحمد أبو سعد (لبنان)
أثر القضية الفلسطينية على الشعر الحديث في لبنان الأثر المتبادل بين التطور الفني والتطور الاجتماعي في الشعر اللبناني الحديث	حبيب صادق (لبنان) ميشال سليمان (لبنان)
الثورة الجزائرية في الشعر التونسي المعاصر النضال في الشعر العربي بالمغرب الطفل والشعر دراسة في شعر المقاومة الفلسطينية في المنفى من 1947 الى 1968 م·10	محمد صالح الجابري (تونس) عباس الجراري (المغرب) أحمد المختار الوزير (تونس) محمود حسين (فلسطين)

ـ ب ـ القصــــة

الاتجاهات الأدبية العربية المعاصرة (فى القصـــة المصريــــة م.9	عبد العزيز الدسوقى (مصر) حسام الخطيب (سوريا)
الموضوع الفلسطينى فى القصة السورية أثر التطور الاجتماعى على التطور الفنى فى القصة المصريـــة) قضية فلسطين فى الأدب الاردنى وخاصة فى الميدان القصصـــى تطور القصة القصيرة وعلاقتها بالتطور الاجتماعى م.10	يوسف الشارونى (مصر) حسين جمعـــة (الأردن) عبد الله خليفة (البحرين)

ـ ج ـ المســـرح

البطولة فى الأدب المسرحى م.4 النضال فى المسرح العربى م.10	عبد القادر القط (مصر) الباهـــى فضــــلاء (الجزائر)

ـ د ـ الروايـــة

البطولة فى الرواية العربية الحديثة م.4	سهيل ادريس (لبنان)

جـــدول اضافـــى (2)

نضع فيه المحاضرات المتعلقة بالانتاج المحلى لبعض الدول العربية

الأدب الفلسطينـــى

أثر النكبة فى الشعر الفلسطينى م.5 أدب المقاومة الفلسطينية : أبعاد ومواقف م.6 الدفاع عن أدباء الارض المحتلة م.8 دراسة فى شعر المقاومة الفلسطينية فى المنفى من 1947 الى 1968 م.10 سميرة عزام أديبة فلسطينية م.10	هـــلال نـــاجى (العراق) غسان كنعانى (فلسطين) عصـــام حمـــاد (فلسطين) محمود حسين (فلسطين) نادرة جميل السراج (فلسطين)

الأدب التونســـى

الأدب التونسى والثورة التكنولوجية م.9	البشير بن سلامة (تونس)
الثورة الجزائرية فى الشعر التونسى المعاصر قضية فلسطين فى انتاج بعض الأدبـــاء التونسيين من 1967 الى 1973 النضال والثورة فى أدب الطاهر الحداد م.10	محمد صالح الجابرى (تونس) محمد مواعدة (تونس) أحمـــد خـــالد (تونس)

الأدب الجزائـرى

الأدب الجزائرى المعاصر م.3	ابراهيم غافر (الجزائر)
محمد العيد وملامح من المأساة الجزائرية م.5	صالح الخرفى (الجزائر)
أدب المقاومة فى النتاج الجزائرى م.6	جورج سالم (سوريا)
فلسطين فى النثر الجزائرى الحديث م.10	عبد الله ركيبى (الجزائر)

الأدب المصـرى

القومية العربية فى شعر شوقى م.5	أحمد محمد الحوفى (مصر)
الأدب المصرى بعد الخامس من يونيو م.7	غالى شكرى (مصر)
الاتجاهات الأدبية العربية المعاصرة فى القصة المصرية م.9	عبد العزيز الدسوقى (مصر)
أثر التطور الأجتماعى على التطور الفنى فى القصة المصرية م.9	يوسف الشارونى (مصر)

أدب المغـرب الأقصـى

الأدب المغربى بعد 5 جوان م.7	محمد التازى (المغرب)
النضال فى الشعر العربى بالمغرب م.10	عباس الجرارى (المغرب)

الأدب المغربـى بصفـة عامـة

البطولة كما يصورها الادب العربـى فى الاندلس وشمال افريقيا	محمـد مزالى (تونس)
البطولة فى أدب المغرب العربى م.4	عثمان السعدى (الجزائر)

الأدب اليمنـى

الشعر اليمنى والقومية العربية م.3	أحمد الشامى وأحمد الخزان (اليمن)
الأدب والثـورة م.5	سعيد الشيبانى ومحمد الشرفى (اليمن)

الأدب السـورى

أدب الأطفال فى سوريا	عادل أبو شنب (سوريا)
القصصـى م.10	حسام الخطيب (سوريا)

الأدب الاردنـى

قضية فلسطين فى الادب الاردنى وخاصة فى الميدان الموضوع الفلسطينى فى القصة السورية م.10	حسيـن جمعة (الأردن)

الأدب السـودانى

دور الادب العربى فى معركة التحرير والبناء فى الوطن العربى	التيجانى بن عامر ومحمد المهدى المجذوب (السودان)

جـدول اضافـى (3)

نضع فى هذا الجدول نسبة مشاركة كل دولة عربية فى هذه المؤتمرات من حيث عدد المحاضرات (18)

رقم المؤتمر	مصر	سوريا	تونس	العراق	الجزائر	لبنان	فلسطين
م 1	1	2	—	1	—	2	—
م 2	2	1	—	1	—	1	—
م 3	3	1	1	1	2	1	1
م 4	4	1	1	1	1	1	—
م 5	9	3	2	6	1	—	3
م 6	3	3	—	1	—	1	3
م 7	2	—	—	2	1	—	—
م 8	3	2	2	2	3	2	2
م 9	2	3	6	1	1	3	—
م 10	2	3	5	—	4	3	2

18) لم نتمكن من معرفة الى أى بلد ينتمى السادة : مصطفى هدارة عبد الكريم المدرس ، نديم الجسر — منير صالح — شكرى عياد — خليل هنداوى — أحمد يوسف داود .

رقم المؤتمر	الكويت	الأردن	المغرب	السودان	السعودية	اليمن	ليبيا	البحرين	قطر	الشارقة
م 1	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—
م 2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
م 3	1	1	1	3	—	1	—	1	—	—
م 4	2	—	—	1	—	—	—	—	—	—
م 5	3	2	1	1	3	1	1	—	1	1
م 6	1	2	—	1	—	—	1	—	—	1
م 7	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
م 8	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—
م 9	1	—	—	—	1	1	—	—	—	—
م 10	2	2	2	—	—	1	1	1	—	—

يبدو من خلال هذا التوزيع الجديد الذى وضعناه لمحاضرات مؤتمرات أدباء العرب وبحوثها أن هذه المواضيع تتكرر سواء أكان ذلك فى نطـــاق الموضوع العام للمؤتمر أو فى نطاق فروعه الجزئية فموضوع المؤتمر السابع مثلا يعاد هو نفسه تقريبا فى المؤتمر الثامن (19) والموضوع الفرعي المتعلق بالثورة والنضال نجده فى المؤتمر الخامس بعنوان « الأدب والثورة » وفى المؤتمر السادس بعنوان « أدب المقاومة » وفى المؤتمر العاشر بعنـــوان « السمات الثورية » وفى المؤتمـــر الرابع بعنـــوان « البطولة فى الأدب العربـــى » الخ . . .

واعادة طرق الموضوع الواحد قد لا يكون عيبا فى حد ذاته لو كان منهج الطرق سليما لانه من الممكن أن ينظر اليه كل فرد من زاوية معينة ولكن غالبا ما تنعدم المنهجية العلمية ويبدو هذا جليا فى تفريع الموضوع الأصلي فالتكلف باد على بعض هذه التقسيمات كما هو الحال بالنسبة لتجزئة « الأدب والقومية العربية » ـ وهو موضوع المؤتمر الثالث ـ الى اقسام ثلاثة :

أ ـ النثر والقومية العربية

ب ـ الشعر والقومية العربية

ج ـ والنقد والقومية العربية : وهى اقسام قد تبدو منطقية ولكنها غير عمليـــة (20) .

ومع هذا التكرار تتسم بعض البحوث بالتعميم (21) دون الضبط وبالعرض السطحى السريع (22) دون التحليل العميق وبنزعـــة اقليمية جزئية دون نظرة كلية تأليفيـــة (23) .

---

(19) كان موضوع المؤتمر السابع « كل شىء من أجل المعركة » وموضوع المؤتمر الثامن « الأديب فى معركة المصير » قارن كذلك بين موضوع المؤتمر التاسع والعاشر .

(20) أرجع محمد المهدى المجذوب (السودان) فى المؤتمر السادس هذه الظاهرة الى أزمة النقد العربـــى .

(21) مثال ذلك محاضرة شكرى فيصل (مصر) « البطولة فى الأدب العربى منذ سقوط بغداد حتى فجر النهضة » أو محاضرة صلاح خالص (العراق) : « البطولة كما يصورها الأدب العربى بعد ظهور الاسلام حتى سقوط بغداد » فى المؤتمر الثالث .

(22) مثال ذلك محاضرة محمد حسين زيدان (السعودية) فى المؤتمر التاسع « العروبة أرض وتاريخ ومصير » ومحاضرة محمد التازى (المغرب) « الأدب المغربى بعد 5 جوان » فى المؤتمر 7 . كما يمكن أن نضيف بعض البحوث التاريخية التى لا صلة لها بالأدب عن الخليج العربى القيت فى المؤتمر الخامس والسادس .

(23) مثال ذلك محاضرة صالح الخرفى (الجزائر) فى المؤتمر الخامس « محمد العيد وملامح من المأساة الجزائرية » ومحاضرة أحمد الشامى (اليمن) فى المؤتمر الثالث « الشعر اليمنى والقومية العربية » ومحاضرة البشير بن سلامة (تونس) «الأدب التونسى والثورة التكنولوجية » فى المؤتمر التاسع . وأغلب بحوث اخواننا المشارقة لا تعير اهتماما بالأدب المغربى والاندلسى فكانت أحكامهم واستنتاجاتهم ناقصة فى جملتها .

ولعل اخطر هذه العيوب يتمثل فى امرين :

ـ **الامر الاول** : هو ترك بعض المحاضرين الموضوع المطالــب به جانبا والسقوط فيما يسميه علماء النفس بتداعى الافكار (او الشيء بالشيء يذكر) فاذا بنا ننتقل معه من موضوع الى موضوع ومن رأى الى رأى لا رابطة بينها ولا صلة لها بجوهر الموضوع المطروح (24) .

ـ **الامر الثانى** : الذبذبة الفكرية التى يعانى منها بعض الأدباء والمفكرين العرب فبينما نراه فى مؤتمر من المجددين المتطرفين نجده فى مؤتمر آخر من المتعصبين المتزمتين دون أن نفهم لهذا التغير وجها ولا سببا (25) .

اما النقاش (26) فبسبب الاختلاف فى الاتجاهات الأدبية والفكرية التى كانت تخضع أساسا لايديولوجيات سياسية وبسبب عدم الاتفاق على مفهوم بعض المصطلحــات كان فى بعض المؤتمرات عقيما : يغلــب عليه الحماس الى حد تبادل التهم والشتائم (27) ويفتر فى بعضها الىحد الخمود والركــود (25)

ومع هذا فلا تعدم بعض هذه المؤتمرات بحوثا عميقة (29) ودراسات دقيقة (30) ونقاشا نزيها (31) وتبادلا للنظر مفيدا ولا سيما فى المؤتمرات الاولى فقد كانت المواضيع المطروحة فيها مضبوطة نسبيا وعدد المحاضرات

---

24) مثال ذلك فى المؤتمر الثامن وقع تقديم 4 بحوث تتعلق بالأداب والتعبير الفنى قام بها البشير بن سلامة (تونس) وخلدون الشمعة (سوريا) ومحمد المبارك (العراق) ومحمد دكروب (لبنان) عجــزت الثلاثة الأولى منها عن استيعــاب العنوان الذى كان من المفروض أن تندرج تحته فلم يتكلم أصحابها الا عن غير ما كلفوا بالكلام عنه . وهذا ما وقع كذلك فى المؤتمر التاسع بالنسبة للبحوث المتعلقة بالأدب العربى والتكنولوجيا فزيادة عن عدم طرق الموضوع كانت مناهج البحث عقيمة .

25) خذ مثالا على ذلك فى المؤتمر الخامس : الشاعرة نازك الملائكة . وفى هذا النطاق يمكن أن تكون محاضرة سهير القلماوى فى المؤتمر الثالث حول قضايا النقد الحديث ، مثالا للتذبذب وضبابية التفكير والتفكك فى كثير من بحوث مؤتمرات أدباء العرب .

26) اعتمدنا للاطلاع على ما دار من حوار بين المؤتمرين : مجلة الآداب البيروتيــة وبعض نشريات المؤتمرات .

27) حتى أن أنيس منصور كتب فى الفكر (جوان 1969) مقالا بعنوان « الأدبــاء يلعنون أنفسهم » عن مؤتمر أدباء العرب السابع ببغداد . انظر فى هذا النطاق تهجمات أمين الأعور على يوسف السباعى فى المؤتمر السادس الآداب 1968/4 .

28) لاحظ ذلك السيد محمد مواعدة أحد أعضاء الوفد التونسى فى المؤتمر 9 بالجزائر فى مقال له بالحيــاة الثقافية 1975/2 تحــت عنوان « الجديد فى لقاء الأدبــاء العرب بالجزائــر » .

29) محاضرة ادريس الكتانى من المغرب مثلا فى المؤتمر السابع « دور الأديب العربى فى بناء المجتمع العربى المعاصر » .

30) محاضرة ميخائيل نعيمة من لبنان مثلا فى المؤتمر الثانى « الأديب والناقد » .

31) خير مثال على ذلك تعليق الفاضل بن عاشور فى المؤتمر الرابع على محاضرتى سهيل ادريس وعبد الرزاق البصير .

محدودا (32) مما مكن من الاستماع الى المحاضرات بدون ملل ومن النقاش بدون صخـــب .

ولعل من أهم ما جعل العناصر السلبية فى مؤتمرات أدباء العرب تطغى على العناصر الايجابية هو الخلل فى التنظيم والتنسيق فقد كانت المواضيع المطروحة عامة جدا (33) وفى اغلب الاحيان مرتجلة تحت تأثير شعارات سياسية معينة (31) ثم أنها لم توزع التوزيع المحكم على الباحثين حسب اختصاصاتهم وقبل انعقاد المؤتمر بزمن معقول (35) حتى يتمكنوا من أن يقدموا بحوثا تتسم بالعمق وتتقيد بالموضوع (36) .

ولقد اشار بعض المؤتمرين منذ انعقاد المؤتمر الثانى الى خطورة الارتجال فى تحديد المواضيع المطروحة على المؤتمرات وأكد أن الخطر يكمن فى « أن نلقى أمام الأدباء عناوين قد تثيرهم وقد لا تثيرهم » ويقع « توزيع هذه العناويـــن على هـــؤلاء الأدباء توزيعـــا لا تفسره اتجاهـــات هؤلاء ونزعاتهم » (37) فليس كل أديب ناقدا كما انه ليس كل ناقد بقادر على أن يكتب — وبنفس العمق — فى كل صيغ الخلق الأدبى وأشكاله من شعر وقصة ومسرح . قد يكون المرء شاعرا فعـــلا أو قصاصا مبدعا أو كاتبا مسرحيا فذا ولكنـــه لا يستطيع أن يقيم انتاجه ولا انتـــاج غيره . اما فى مؤتمراتنا الادبية فهذه الحدود نراها تتبخر وبعصا موسى السحرية يصبح الانسان بمجرد افتتاح هذا المؤتمر أو ذاك أديبا بارعا وناقدا حصيفا معا فنستمع الى من « ينشد » المحاضرات فيما قدم من بحوث والى من يرغى

---

(32) كان عدد المحاضرات فى المؤتمـــر الاول (8) وفى المؤتمـــر الثانى (5) وفى المؤتمـــر التاسع (18) وفى المؤتمر العاشر (28) .

(33) هناك من الوفود من ينادى بحصر مواضيع المؤتمرات حتى لا تتشتـــت الجهود وتارة يصر على اضافة مواضيع جديدة . وخير مثال على ذلك وفد لبنان ممثلا فى شخص رئيسه السيد سهيل ادريس فقد نادى فى المؤتمر الثالث بحصر موضوع المؤتمر فى حرية الأديب رغم قلة مواضيعه نسبيا وأصر فى المؤتمر التاسع على اضافة مواضيع جديدة رغم اكتظاظ جدول الاعمال بالمواضيع .

(34) من هذه المواضيع مثلا موضوع المؤتمر الثالث المنعقد بالقاهرة 1957 وهو « الأدب والقومية العربية » فليس هذا موضوعا لمؤتمر أدبى بقدر ما هو بوق من أبواق الدعاية الناصرية فى اذاعة الشرق الأوسط فى الستينيات . وقد خرج المؤتمرون بنتيجة سياسية حتمية ومعروفة حتى قبل اجتماع هؤلاء الأدباء هو الانغـــلاق غربا والانفتاح شرقا (انظر فى هذه النقطة ما كتبـــه محمود المسعدى بجريدة العمـــل التونسية 13/6 و1958/1/20) .

(35) ذكر مطاع الصفدى أن فشل بعض البحوث فى المؤتمر (5) يرجع الى أن المواضيع لم تحدد قبل انعقاد المؤتمر بزمن معقول وذكر محمد مزالى فى المؤتمر الرابـــع أنه لم يعلم انه سيحاضر الا قبل أيام من عقد المؤتمر . وقد وقع تلافى هذا نسبيا فـــى المؤتمر العاشر بالجزائر .

(36) فى بعض المؤتمرات يقع الاتفاق على موضوع ولكن هذا الموضوع يتغير فيما بعد مثلا فى المؤتمر السادس تتقرر أن يكون موضوع المؤتمر السابع « مشكلات الأديب العربى فى الوطن العربى » ولكنه أصبح عند انعقاد المؤتمر « كل شىء من أجل المعركة » .

(37) من كلمة عبد الله عبد الدائم فى المؤتمر الثانى .

ويزبد فيما دار من حوار (35) . ويمكن أن نرجع هذه الحالة المؤسفة الى أن الوفود المشاركة تأتى الى المؤتمرات لا لتمثل رجال الأدب والفكر فى اقطارها بل جاءت لتمثل السلطة الحاكمة ببلادها (39) ولهذا فكل أديب غير منسجم فى بوتقة السياسة المحلية يحرم من المشاركة هذا ان لم يكن مغيبا فى أحد السجون يقضى ما بقى له من عقوبة لجرأة لسانه وتطاوله .

ويبدو أن الأدباء العرب — لطغيان دورهم السياسى — نسوا انهم أدباء قبل كل شىء فاتفقوا منذ المؤتمر الثالث المنعقد بالقاهرة على اختيار شعار عام لكل مؤتمر شأن المؤتمرات السياسية . وفى هذا ما يدل على تطور سلبى لهذه المؤتمرات الأدبية نحو شعارات دعائية تتناقض مع الكلمة الصادقة والفكرة النزيهة .

ومما لا شك فيه أنـــه لا سبيل الى تخليص المؤتمـــرات الأدبية من الايديولوجيات السياسية لكن المؤسف هو أن تتحول الايديولوجيات الى غوغائية أو دمغجة تطغى فى مؤتمراتنا الى حد يصبح من العسير تقديم بحث موضوعى أو المشاركـــة فى نقاش نزيه وقد وصل الأمـــر فى بعض المؤتمرات الـــى اصطدمات يندى لها جبيـــن الأديب الحق خجـــلا فاذا بالمحاضرات تصبح خطبا عاطفية أو دعاية رخيصة واذا بالنقاش يصبح لجاجا وخصاما (41) ويتراشق أعضاء الوفود التهم جزافا . واذا لم يجد أعضاء وفد من الوفود من يخاصمون تخاصموا فيما بينهم وتناحروا (42) وتعمق الهوة بين المؤتمرين وفودا وأفرادا بسبب ايديولوجيات سياسية بحتة فينتهى مثلا المؤتمر الرابع بالكويت بدون تعيين مكان المؤتمر المقبل وبدون تحديد زمانه وبدون ضبط موضوعه . وبهـــذا يكون المؤتمرون لم

---

38) خير مثال على ذلك أعضاء الوفد السورى فى المؤتمر الثالث فقد كان أغلبهم ممن لا يمت بصلة لا الى الأدب ولا الى النقد بينما تعج بلاد الشـــام بعشرات الادباء البارعين والنقاد الممتازيـــن .

39) هذا ينطبق على كل الوفود العربية باستثناء وفد لبنان فهو لا يمثل السلطة السياسية ببلاده . وقد دعا هذا الوفد بعد انعقاد المؤتمر التاسع بتونس الى لقاء أدبى يشارك فيه أدباء لا يمثلون الا أنفسهم .

40) مثال ذلك تهجمات بعض المؤتمرين على محمود المسعدى بعد أن ألقى محاضرته فى المؤتمر الثالث بعنوان « حماية الأديب والقومية العربية » .

41) الأمثلة على ذلك كثيرة : منها ما وقع :
— فى المؤتمر الرابع بين محمد مهدى الجواهرى وسليم حيدر . وقد أسمـــع الاول الثانى ما يكره وقرر الانسحاب من رئاسة الجلسة .
— فى المؤتمر التاسع يذكر سهيل ادريس أن رئيس الجلسة منعه من الكـــلام فقرر الانسحاب مع وفده من المؤتمر .
— فى المؤتمر الرابع أجبر مهدى علام — وهو رئيس احدى الجلسات — محمد يوسف نجم على الانزول من المنصة لانه أساء فى حق المحاضر عبد القادر القط .

42) تصدع الوفد العراقى فى المؤتمر الرابع بالكويت .

يحققوا ابسط ما يمكن ان يرجى منهم وهو التعارف والانسجام وقليلا من المحبة والوئام (43) .

III التوصيـــات والقـــرارات

تمثل القرارات والتوصيات الزبدة التى يتمخض عنها كل مؤتمـــر ســواء أكان ادبيا أو علميا أو سياسيا . وما هذه التوصيات والقرارات الا تعبير كلى عن وجهة نظر جميع المؤتمرين اذ انها مستخلصة اساسا من البحوث والدراسات المقدمـــة (44) .

ومما لا شك فيه أن هذه التوصيات بقى أغلبها ان لم نقل كلها من المؤتمر الأول الى المؤتمر العاشر حبرا على ورق ، رغم امكانية تطبيق بعضها المتعلقة برفع الحواجز عن الكتاب العربى حتى أن الأمين العام لاتحاد ادباء العرب لم يقدم تقريرا عن نشاط الأمانة العامة فى تنفيذ هذه التوصيات الا مرة واحدة فى المؤتمر السادس 1968 ولعله لم يجد ما يقول فى بقية المؤتمرات .

وبطبيعة الحال الأسباب التى أدت الى ان تصبح مؤتمرات أدبـــاء العرب مفرغة المحتوى فى توصياتها مشلولة فى قراراتها كثيرة ومتنوعة أخطرها خارج عن نطاق مشمولات الأدباء والمفكرين العرب ويرجع بالدرجة الاولى الى النظم السياسية فى البلدان العربية .

ولكن هناك سببا قد يبدو هامشيا ومع ذلك فله دوره الفعال فى مثل هذه المؤتمرات وهو التنظيم والتنسيق : لقد حاول ــ بكل صدق ــ منظمو بعض هذه المؤتمرات تنسيق الأعمال داخل المؤتمرات ، فخصصت الجلسات الصباحية للمحاضرات والجلسات المسائية للنقاش (45) ووقع ضبـــط اوقت للمحاضر (46) والمعلق (47) والمناقش (48) ولكن يكفى أن ننظر الى الفاصل الزمنى بين مؤتمر وآخر حتى نلاحظ عدم التوازن فبينما يطول الفاصل الزمنى بين المؤتمر الرابع والمؤتمر الخامس من 1958 الى 1965 يقصر بين المؤتمر الثالث 1957 والمؤتمر الرابع 1958 . وهذا الخلل فى

---

43) لهذه الأسباب ولاسباب اخرى أوشك المؤتمر الثانى بدمشق على عدم الانعقاد فتأجل المـــرات العديدة .

44) لكن فى مؤتمرات أدباء العرب قد نجد توصيات لا صلة لها بما تقدم من بحوث وما دار من نقاش وقد يقع عكس ذلك فتهمل بعض المشاكل الهامة التى أثارها المؤتمرون : انظر مثلا المؤتمر الاول : أشارت التوصيات الى فلسطين والتراث وهما موضوعان لم يطرقا فى المؤتمر ووقع اهمال كثير من المشاكل الهامة تعرضت لها البحوث وناقشها الحاضـــرون .

45) وقع هذا مثلا فى المؤتمر الثانى بدمشق .

46) خصص المؤتـــر الرابع للمحاضر 40 دقيقـــة . أما المؤتمر التاســـع فقد جعلها 30 دقيقـــة فقـــط .

47) خصص المؤتمر الرابع 15 دقيقة .

48) خصص المؤتمر الثانى 3 دقائق للمناقش وتقطع عليه الكلمة وان لم ينته من ابداء رأيه. وجعلها المؤتمر التاسع 5 دقائق .

التوازن يؤدى مع طول المدة الى نوع من التباطؤ فى تنفيذ التوصيات وفى الأخير اهمالها ومع قصر المدة يؤول الامر الى التفريط فى كل التوصيات لان بعضها يتطلب حدا أدنى من الوقت لتنفيذها .

وازاء هذه الحالة غلب اليأس على بعض المؤتمريــن فطالبوا منذ المؤتمر الرابع بالغاء (49) هذه المؤتمرات التى أصبحت فى نهاية الأمر لقاءات فى شكل رحلات ترفيهية وتوصيات فى شكل تمنيات وأحلام يقظـــة ونادوا بنشر المحاضرات على صفحات المجلات وصرف المال المخصص لكل مؤتمر فى تنفيذ التوصيات السابقة ذلك أن هذه المؤتمرات أصبحت فى نظرهم « متاحف متنقلة يتغرغر فيها الخطباء بألفاظهم ويسكرون بفصاحتهم ويبقى كلامهم محصـــورا فيهم دون سواهم لا أحـــد يعيره اهتماما » (50) . ولعل مجلة الآداب البيروتية على حق عندما نادت اثـــر المؤتمر السابع بجعل موضوع المؤتمر الثامن « لماذا تظل توصيات المؤتمرات حبرا على ورق ؟ » ونادت فى المؤتمر العاشر بجعل موضوع المؤتمر الحادى عشر المؤمل عقده فى ليبيا « مؤتمـــرات أدباء العرب السابقـــة » حتى تخرج المؤتمرات من المأزق الذى تردت فيه بتحديد المسؤوليات ووضع النقاط على الحروف .

التيـــارات الأدبيـــة

فى مؤتمـــرات أدبـــاء العـــرب

مقـــدمـــــة :

يبدو من الصعب أن نحدد التيارات الأدبية فى الادب العربى الحديث من خلال مؤتمرات أدباء العرب وذلك لعدة أسباب من أهمها :

1) أن الاتجاهات الأدبية يستطيع الباحث استخلاصها بالدرجة الاولى من خلال دراسته للآثار الأدبية نفسها . وفى هذه المؤتمرات لا نجد آثارا أدبية بل نجد — عادة — بحوثا نظرية يتناول بعضها الحياة الفكرية عند العرب بصفة عامة قديما وحديثا ويحلل بعضها الآخر الواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى للعالم العربى ازاء ما يواجه من تحديات العصر المادية والمعنوية .

---

49) يرى بعض المؤتمرين كفؤاد الشايـــب فى المؤتمر السابع أن التعارف واللقاء فى هذه المؤتمرات وان لم تنفذ التوصيات كاف . وكان هذا رأى سهيـــل ادريس فى المؤتمر الثالث ولكنه غير رأيه فيما بعد وطالب كالمجموعة الأولى بالغاء المؤتمرات .

50) المؤتمر التاسع المنعقد بتونس (الآداب 5 — 1973/6)

2) ان البحوث النقدية التى كانت لها صلة متينة بالأدب وانطلقت من آثار أدبية معينة اقتصر أصحابها فى تحليلهم على آثار بلد معين من البلدان العربية مما جعل تقييمهم جزئيا خاصة وهم ينطلقون فى هذا التقييم من آثار محدودة العدد هى نماذج تجعل من الصعب تحديد تيار أدبى معين لأن مثل هذا التحديد يتطلب اقرارا بأن ثمة اكتشافا جماعيا لطريقة متميزة فى التعبير (51) وحتى أولئك الذين حاولوا النظر الى الموضوع نظرة كلية سقطوا — الا ما ندر — فى السطحية والتعميم ، وهذا باعترافهم هم ، نظرا لسوء توزيع المواضيع والسرعة التى اجبروا عليها عند تهيئة دراساتهم .

لكن كل هذا لا يمنع من ان نجد فى كل هذه البحوث المقدمة اشارات عابرة وملاحظات من حين لآخر — وان كانت غير مقصودة فى حد ذاتها — تنبىء بمنازع فكرية متنوعة واتجاهات أدبية مختلفة دون أن تصل الى مدنا بكامل خصائص تيار محدد من التيارات الأدبية فى الادب العربى الحديث ذلك أن « الاتجاهات المعاصرة فيه لم تتمخض عن تيارات بعد فالتيار هو الاتجاه مع الحركة ومازالت الاتجاهات فى مرحلتها البطيئة الحركة » . (52)

ورغم تنوع هذه المنازع واختلاف هذه الاتجاهات فلها أرضية مشتركة — مهما تباينت — متفقة عليها تمام الاتفاق فما هى هذه الأرضية؟

الأرضية المشتركة لكامل الاتجاهات الأدبية فى مؤتمرات أدباء العرب

هذه الأرضية تتمثل فى ضبط علاقة الاديب العربى بالنظم القائمة فى البلدان العربية كيف هى الآن ؟ وكيف يجب أن تكون ؟

لقد اتفق كل المؤتمرون تقريبا على أنه من الضرورى أن توفر النظم العربية — مهما كان نوعها — للأديب حريته لأنه بدونها لا يتمكن من عمليتى الخلق والابداع وهى من جهة أخرى شرط أساسى ليتحمل الأديب المسؤولية الملقاة على عاتقه فما هى هذه الحرية ؟

لقد حددها بعض المؤتمرين عندما استشهد بقولة لسقراط يرى فيها انه لا يحق لاى شخص على وجه الأرض أن يفرض على شخص آخر ما ينبغى أن يعتقده أو أن يحرمه من حق التفكير كما يشاء زيادة على ذلك فقد أثبت التاريخ بما لا مجال للشك فيه أن العلوم والآداب والفنون والفلسفة لا يمكن أن تترعرع فى ظل النظم الدكتاتورية (53)

51) « منطلقات فى تقييم الاتجاهات الأدبية العربية المعاصرة » لخلدون الشمعة مؤتمر 9 .
52) نفس المصدر السابق .
53) « المفاهيم القومية للاشتراكية » لياسين الخليل : المؤتمر 5 .

واسمى ما تتمثل فيه الحرية ـــ حسب بعض المؤتمرين ـــ هو أن يقول الأديب ما يشاء ويدعو للرأى الذى يرى غير مدفوع الا بما يعتقد أنه الحق : وليس هذا من باب الفوضى لأن « أول ما يعرفه الاديب الحق هو أن حريته ليست مناهضة لخير المجتمع وأمتـــه وانما هى لخير المجتمع وأمتـــه » . (54)

وابسط ما تتجسم فيه هو أن يتمكن الأديب من ترويج ما يكتـــب فى الداخل والخارج . وفى هذه النقطة أكدت المؤتمرات أن الأديب العربى المعاصر محاصر فى انتاجه وأكبر خطر يمكن أن يخمد جذوة الخلق فى نفسه هو أن يرى عصارة فكره ومجهود أعصابه تباع بأبخس الأثمان تارة وتستغل طورا وتصادر أو تعرقل أحيانا بقوانين للرقابة صارمة وتراتيب جمركية مجحفة ومعاملات بنكية معقدة ودور للنشر والتوزيع مستغلة (55) .

وحرية الأديب فى أسمى مظاهرها وابسطهـــا هى جزء من حرية المجتمع وهى بالتالى مظهر من مظاهر عدل الدولة ذلك أنها « لا تستطيع العدل اذا لم تترك مناطـــق التفكير الفردى حرة الينابيع لتتلقـــى من تلك المناطق روافد القيم الخالصة » . (56)

وهكذا يتضح أن قضية حرية الأديب هى فى الاساس قضية تنظيمات سياسية فى العالم العربى . واذا كانت الدولة الوطنية تعتبر نفسها ثمرة لثورة الأديب فى الماضى القريب على الاستبداد والاستعمار فحقق بذلك لشعبه الحرية التى أصبحت متجسمة فى تلك الدولة فلتهيىء له هذه الدولة الحرية التى أرادهـــا لنفسه مادام يحمل رسالـــة شريفة نحو الوطـــن والمجتمع (57) ولتضع حدا لما يعانيه الأديب العربى اليوم من الاغتراب النفسى والاضطهاد السياسى والاجحاف الاجتماعى . (58)

ولعل خطورة القضية جعلت المؤتمرين لا يكتفون باثارة قضية حرية الأديب فى بحوثهم فقط بل أكدوا عليها فى أغلب توصياتهم . ومنذ المؤتمر الأول وقع اتفاقهم على ضرورة النص على ضمان حرية الفكر والتعبير عنه فى دساتير الدول العربية وتشريعاتها وأن لا يضطهد انسان بسبب آرائه الحرة وناشدوا الحكومات العربية أن توفر للأدباء حريتهم وتحفظ كرامتهم وترفع عن المضطهدين منهم كل ما يحول بينهم وبين آداء رسالتهم .

---

54) « الأديب والدولة والمجتمع » لعبد الحليم عباس : المؤتمر 1 .
55) « ولا يمكن أن تتحقق هذه المطالب المهنية للأديب ما لم يتوفر منـــاخ الديمقراطية فى البلدان العربية » : « مطالب الاديب العربى المهنية » لوفد العراق : المؤتمر 8 .
56) « الأديب والدولة » لفؤاد الشايب : المؤتمر 2 .
57) كلمة رجب الماجرى فى المؤتمر 5 .
58) « الأدب العربى والثورة التكنولوجية » لابى القاسم سعد الله : المؤتمر 9 .

ولم يؤكد المؤتمرون على هذا الا « لأن الاديب يعيش محنة فى حريته التى تدميها قوانين ظالمة ورقابة ضيقة واضطهاد قاس » . (59)

وأحدثت هذه القضية فى المؤتمر التاسع زوبعة كبرى اثارها الوفد اللبنانى على لسان رئيسه سهيل ادريس عندما طالب بالمصادقة على ميثاق شرف ينص على أن يتعهد الاتحاد العام للأدباء العرب بالمبادرة الى شجب كل محاولة فى أى بلد عربى لقمع حرية الفكر واتخاذ جميع الخطوات لرفع هذا القمع ذلك « أن وضع الحرية فى البلاد العربية يزداد سوءا وان الأدباء المقموعين يزدادون عددا وأن الاضطهاد الفكرى بدأ يظهر حتى فى البلدان التى كانت الى عهد قريب تتورع عنه » . (60)

والغاية من هذا الطلب — كما نرى — شريفة ومع ذلك فلم يجد وفد لبنان آذانا صاغية لسببين :

الأول :

هو أن كل الوفود العربية — باستثناء وفد لبنان — هى وفود رسمية لدولها فى مؤتمرات أدباء العرب وبالتالى فهى قادرة فقط على أن تنادى — مع من ينادى — بالشعارات ولكنها تصبح مغلولة الأيدى اذا اقتضى الامر اتخاذ موقف عملى من المسائل المطروحة كحرية الأديب فهى لا تستطيع أن توجه التهمة لولى نعمتها الذى أرسلها .

الثانـى :

هو أن الوفد اللبنانى لم يحسن الدفاع عن القضية باتهاماته الصريحة لبعض الأنظمة العربية بمنطقه العاطفى ولهجته الخطابية مما جعل بعض الوفود التى تجاوبت معه فى الاول تتخلى عنه وهو فى أحرج المواقف .

واذا كان المؤتمرون قد اتفقوا نظريا على حرية الأديب واختلفوا فى كيفية المطالبة بها فمما لا شك فيه أنهم كانوا أقرب الى الاتفاق نظريا وعمليا فى خصوص الاتجاه الواقعى الملتزم فما هو هذا الاتجاه ؟

الاتجـاه الواقعـى الملتـزم

أول ما يمكن أن نلاحظه فى خصوص هذا الاتجـاه هو أن الظروف الزمانية والمكانية كانـت مساعدة تماما لسيطرة هذا الاتجـاه فى أغلب

59) الأديب والدولة والمجتمع لعبد الحليم عباس : المؤتمر 1 .
60) افتتاحية مجلة الآداب ماى 1975 : تعليق سهيل ادريس على مؤتمرات أدباء العرب وهو بذلك يعيد ما ذكره فى كلمته فى المؤتمر 6 باعتباره رئيسا للوفد اللبنانى من أن معظم السلطات فى البلاد العربية أصبحت تحول دون أن يتمتع المفكر بحرية التعبير . ويحمل سهيل ادريس المسؤولية الأدباء انفسهم لانهم « لم يقوموا بتضحية من أجل المحافظة على حقهم فى تلك الحرية » .

المؤتمرات وقد تجسمت هذه السيطرة فعلا فى نوعية المواضيع التى اختيرت لكل مؤتمر وفى طريقة تفريعها الى عناصرها الاساسية . فالقارىء بمجرد اطلاعه على عناوين المحاور يتيقن تمام اليقين أنه أمام مؤتمرات ملتزمة ادبيا من أعلى راسها الى أخمض قدميها .

وهذا الالتزام أمر حتمي وبديهي فى نظر أغلب المؤتمرين لا يستطيع أن يتناقش فيه اثنان (61) وذلك لعدة عوامل أهمها :

— ان المجتمعات العربية تمر بظروف عصيبة وتواجه اخطارا جمة تهددها فى كيانها واسسها والأديب الحق لا يستطيع أن يتجاهل مثل هذه الظروف باعتباره فردا من هذه المجتمعات وجزءا ولسوف ينفعل بقضاياها ومشاكلها بمحض اختياره (62) وسيعكس حتما همومها وشواغلها وسيشكل مادة ثمينة لتطوير الحياة فيها . (63)

— ان المجتمعات العربية تمر بظروف عصيبة وتواجه اخطارا جمة ثورة على ظلم رهيب وفى صميم معركة ضد غاصب معتد ، وهى على أبواب نهضة اجتماعية وصناعية واقتصادية تقيم اركانها ورابطة قومية تحاول بناءها فكيف يسمح الأديب الحق لنفسه — والحال تلك — أن يوجه ادبه نحو ذاته ونحو الطبيعة ، فمجتمعه الذى ينتمى اليه لا يستسيغ منه السلبية أو الأنانية الفردية أو الانعزالية ومصير الكل فى الميزان .

— ان الادب الحق — فى نظر كثير من المؤتمرين — هو أدب رسالة « وكل رسالة تنطوى على قضية وتنبعث من موقف وتصدر عن عقيدة » (64) ولهذا فالالتزام حتمي يفرضه الواقع العربى على كل الأدباء. فما هو مفهومه لديهم وقد جعلوه فى مثل هذه الدرجة من الحتمية ؟

مفهوم الالتزام :

لقد بدىء بتحديد الالتزام فى مؤتمرات أدباء العرب بطرح ما يمكن ان يتبادر الى الذهن من مفاهيم خاطئة عنه . ومن هذه المفاهيم أن الالتزام هو نقيض الحرية وهو بالتالى الزام يفرض على الأديب من الخارج . وبادر بعض المؤتمرين الى التأكيد على أن الالتزام هو الحرية نفسها واستدلوا على ذلك بأن الالتزام يقوم أساسا على اقتناع من داخل نفس الأديب فهو بالتالى وازع يتلقاه من ذاته وهو واجب لا يأتيه من فوق وانما ينطلق من الأعماق وهو فى نهاية الامر مسؤولية القاها الاديب بكل حرية

(61) « الاديب العربى ومشكلات الالتزام » لسهير القلماوى ، المؤتمر 8 .
(62) « أدب المقاومة العربى » لعباس خضر ، المؤتمر 6 .
(63) سهيل ادريس : المؤتمر 3 « نقاش » .
(64) « الأدب العربى فى دعم القومية والوحدة العربية » لمحمد خلف الله أحمد : المؤتمر 5

على عاتقه ولم ينطها بعهدته أحد (65) وبهذا المفهوم يكون اكثر الأدباء حرية أكثرهم التزاما (66) . وهؤلاء المنادون بهذا المفهوم للالتزام هم أشد الناس اقتناعا بحرية الأديب فهي له — حسب بعضهم — كالاكسجين للكائن الحي (67) وهم يميزون بين الالتزام السلبي وهو العدو القاتل لكل ابداع ففي (68) وبين الالتزام الايجابي المجسم لحرية الأديب وهي حرية تتميز بارتباطها بذاته وذاته مرتبطة بضميره وضميره مرتبط بواقع أمته . (69)

وليس الالتزام في الأدب — حسب هؤلاء — أن يصبح بوقا للدعاية الرخيصة فيدغدغ الاحاسيس المريضة بعبارات الغزل والتمجيد للافراد والجماعات وليس هو جعجعة وصراخا فيلقي جزافا بالتنويه للمنجزات المحققة وغير المحققة (70) . وليس هو تعصبا لمذهب سياسي يجعل من الأديب دمية تتحرك بخيوط من الخارج على مسرح الدمى المتحركة . . وليس هو قسرا للكاتب أو الشاعر على نموذج أدبي أو شكل فني لأن هذه أمور تعود الى اختيارات الأديب من جهة والى نوع الموضوع من جهة أخرى . (71)

الالتزام الحق : هو نظرة فاحصة للواقع فرؤيا متماسكة متكاملة عنه فايمان بالنظرة الثورية المتطورة وتمرد على العقلية المتخلفة وذلك من جميع النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية : فالتزام الأديب السياسي يجعله يقارع محترفي الدجل السياسي وتزييف الشعارات على حساب لقمة عيش الملايين ويتعقب ما يرسمه الحكام من سياسة وما ينفذونه من مخططات فيحاسبهم في سبيل الاصلاح (72) . والتزامه الاقتصادي يجعله يقاوم الاقطاعية والراسمالية والطائفية ويصور تخمة بعضهم على حساب جوع الآخرين (73) والتزامه الاجتماعي : يجعله يفضح التقاليد الدينية المزيفة ويصور مأساة المرأة المقيدة التي لا ترى الشمس ومأساة النزعة الجنسية الشرقية في بلبلتها ومأساة الحزب يسحق العضو المنتمي اليه (74) ومأساة الجندي الذي يقاتل لسبب يجهله ومأساة الفنانين والكتاب الذين يجدون في الخارج شروط خلق وانتاج لا تتوفر لهم في بلادهم (75) والتزامه

---

(65) « رسالة الاديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد » لحسين مروة : المؤتمر 6 .

(66) « وذكر الانسان بانسانيته » لمصطفى الفارسي : المؤتمر 9 .

(67) « رسالة الأديب العربي في مكافحة الامبريالية » لوفد سوريا : المؤتمر 6 .

(68) سهيل ادريس : المؤتمر 2 : « نقد لمحاضرة الشايب » .

(69) كلمة سهيل ادريس في المؤتمر 8 .

(70) « رسالة الأديب العربي في مكافحة الصهيونية » لوفد سوريا : المؤتمر 6 .

(71) المصدر السابق . كذلك محاضرة خلدون الشمعة في « حرية التعبير الفني » : المؤتمر 8 .

(72) « الأدب والثورة » لسعيد الشيباني : المؤتمر 5 .

(73) كلمة سهيل ادريس في المؤتمر 6 .

(74) رقم 70 .

(75) « الأدب العربي بين الازمة والتقدم » لرينيه حبشي : المؤتمر 1 .

الاخلاقى يفرض عليه أن يصور الصراع بين القيم الايجابية والقيم السلبية اذ تجاهد الاولى لتكتمل وتجاهد الثانية لتعوقها . (76)

وهو بالتزامه هذا المتعدد الأطراف مطالب بتحقيق أهداف ثلاثة :

1) أن يخلق انتاجا جديدا يحافظ فيه على أصالة التراث بتقديمه تقديما ايجابيا فى المرحلة الأولى ثم يتجاوز ذلك ليتماشى مع مقتضيات العصر وروحه من جهة ويقف أمام تيارات الغزو الفكرى التى تعمل على تهجين النتاج العربى وتنغيله من جهة أخرى . (77)

2) أن يتفاعل مع أمته وتنفعل به يعطيها ويأخـــذ منها فيكون بذلك اقدر على « أن يبلور آمالها وأحاسيسها فى واقع حى ملموس تحف به الكرامة والعزة والحرية . . . » (78)

3) الا يكتب عن شعبه فقط وانما يبدعه لأنه بكتابته يفسر واقع مجتمعه فيؤثر فيه ويغيره . وأكثر الأدبـــاء التزاما اقدرهم على تغيير أو تحطيـــم القوالب الجامدة . (79)

الدفاع عن هذا الاتجاه الالتزامى :

ليس من الغريب أن يكون لهذا الاتجاه من يناوئه ولهذا انبرى أصحابه للدفاع عنه بتفنيد حجج مخالفيهم :

ـــ من الناحية السياسية رأى بعض أصحاب الاتجاه الالتزامى أن مقاومة بعض الأدبـــاء لهذا الاتجاه هو جـــزء من مخططـــات الامبريالية والصهيونية لتفكيك المجتمع العربى فهما يدركان جيدا أن الالتزام هو بوصلة الأديب العربى فى ضباب الحياة تحميه من التيه وراء أدب التملق والخداع كشعر البلاطات ويقيه من الزيغ وراء أدب الجنس الصارخ المدغدغ لأحلام المراهقين والمراهقات ، ويحفظه من الضلال وراء أدب اليأس والتشاؤم الموسوس بعدم جدوى كل حركة نضالية بل جـــدوى كل قيمة وطنية أو حضارية (80) . وغايتهما أن يكون الأديب العربى تائها ضائعا « يجلس فى المقهى يعلك الاتهام والادانة فاذا ما حل الليل عمد الى زجاجة خمر وجلس فى مكان ما منتقدا أو مهددا أو يائسا » (81)

---

76) « الادب والثورة » لعباس خضر : المؤتمر 5 .
77) « رسالة الاديب العربى فى مكافحة الامبريالية » وفد سوريا : المؤتمر 6 .
78) كلمة محمود الصدفى فى المؤتمر 6 .
79) رقـــم 77 .
80) رقم 77 . وكذلك « رسالة الاديب العربى فى مكافحة الامبريالية والصهيونية » لحسين مروة : المؤتمر 6 .
81) رقـــم 77 .

ــ ومن الناحية التاريخية : انساقت ــ حسب أصحاب المذهب الالتزامي ــ بعض الأقلام لتغطية فشلها الى اتجاهات وتيارات أدبية دخيلة وأعطت لنفسها أسماء هي الى الشعارات أقرب كالمدرسة المثالية او المدرسة المادية (82) زيادة على الأسماء التقليدية المتداولة منذ عصور : كالكلاسيكية والرومانسية والسريالية والمعقول واللامعقول .

ان هذه المدارس، ربما كانت مفيدة في زمانها ومكانها، ولكنها نشأت في مجتمعات لا صلة لها بواقعنا وخلقت نتيجة تطورات اجتماعية واقتصادية وسياسية ولم تظهر بعد في مجتمعنا . ومن السذاجة أن نحاول غرس تيارات أدبية نشأت في مجتمع يعاني فيه افراده من أعباء ضمير أثقله تاريخه بالاستعمار والعبودية ورأس المال ، في مجتمع آخر يعاني من تجني هذا الضمير المتعب الكليل باعتباره ضحية من ضحاياه . (83)

ــ ومن ناحية الرواج والانتشار : يرى مناوئو هذا الاتجاه أن أدب الالتزام الوطني والقومي محدود في الزمان والمكان فهو لن يصل بحال الى مستوى الأدب العالمي لانصرافه عن معالجة المعاني الانسانية غير المرتبطة بزمان ومكان .

ويفسر أصحاب المذهب الالتزامي أن هذه الدعوة غايتها الانتهاء بالادب الى الانقطاع عن مجتمعه . وقد وجدت فعلا من استجاب لها في شخص بعض الأدباء البرعاجيين والرجعيين فكانت مجلتا « حوار » و « المختار » للكبار ومجلتا « المغامر » و « سوبرمان » للصغار في لبنان بوقا ينفثون فيها سمومهم لمختلف الأجيال . (84)

وعلى العكس من ذلك يرى بعضهم أن الأدب الملتزم أبعد ما يكون عن التقوقع والانطواء فهو له من القوة ما يجعله ينطلق من قيمة محدودة في الزمان والمكان ليجعل منها قضية الانسان الحر في كل مكان وزمان فيخلق بصدقه وأمانته في فنه من بعدها المحلي الضيق بعدا عالميا شاملا فيكون مثله كقاذف الحجرة في بركة ماء تخلق دائرة صغيرة ولكن سرعان ما تتسع هذه الدائرة شيئا فشيئا لتشمل المكان كله .

ــ ومن ناحية القيمة الفنية فان المذهب الالتزامي ــ حسب بعضهم ــ يقص الأجنحة ويغل الاقلام ويحصرها في خدمة فكرة معينة قد تكون من صلب الادب وقد لا تكون وبذلك تضمحل القيمة الفنية والمتعة

(82) تتفرع المدرسة المثالية الى مدرسة عبادة الجمال أو عبادة الاحساس ، أما المدرسة المادية فلها : الأدب الهادف والجبرية المادية الخ ...

(83) كلمة التيجاني عامر : المؤتمر 6 .

(84) « دور الأديب العربي في محاربة الاستعمار الجديد » لمحمد علي : المؤتمر 6 . كذلك محاضرة عمر الدقاق « رسالة الاديب العربي في مكافحة الصهيونية » : المؤتمر 6 .

الأدبية أو تكاثان وهنا — زيادة على ان القيمة الفنية لا ترجع فقط الى الموضوع — فان أصحاب المذهب الالتزامى يتساءلون للرد على هؤلاء « لماذا تكون اثارة الغرائز البهيمية فنا ويكون التعبير عن القيم الروحية والمثل العليا تبشيرا . بل لماذا يكون وصف مأساة فرد عملا فنيا أو مأساة أسرة ، ويمتنع عن الفن وصف مأساة أمة بأسرها » . . . (85) زيادة على ذلك فالقيمة الفنية لا يمكن أن نرجع سبب ضعفها فى بعض الآثار الى الالتزام . صحيح أن بعضها تغلب فيها الحماسة فتفسد الناحية الفنية فيها لكن قد يكون هذا التقصير راجعا الى ضعف فى الملكة الأدبية أو الى افتعال غير صادق أو نقص فى الثقافة الادبية . (86)

ويرى أصحاب المذهب الالتزامى فى آخر هذه السلسلة من الحجج أنه « اذا طاب لنا أن نهتف بحرية الأديب فيما يجرى به قلمه وفيما تضطرم به نفسه وأن ننشد له طلاقة الطائر فى الأفق فعلينا أن نهتف كذلك بالرسالة الانسانية الملقاة على عاتق الاديب الحر رسالة الاحساس بالحياة التى يحياها والتعمق فيها وتزكية ما يلتمع فى مجتمعه من مثل رفيعة تدعو الى حرية وحق وخير وسلام » . (87)

الرمزية والواقعية فى الأدب العربى الحديث

مما لا شك فيه أن هذا المنحى الالتزامى الذى دافع عنه المؤتمرون دفاعا مستميتا هو مذهب فى الأدب عام ومتسع يمكن أن تندرج فيه اتجاهات أدبية مختلفة . ويبدو لنا من خلال مؤتمرات أدباء العرب أن الواقعية والرمزية من أبرز الاتجاهات المتولدة عن المنحى الالتزامى فما هى الواقعية؟

1 — الواقعية :

أورد بعض المؤتمرين (88) تعريف الناقد الانقليزى ستيفن سبندر لها وهو قوله : « هى تحليل الفنان للمجتمع الذى يعيش فيه تحليلا عميقا فيه أكبر عدد مستطاع من الحقائق التى يدركها بنفاذ بصره . . . » وهذا تعريف لا يبتعد كثيرا عما ورد فى تعريف الالتزام. ولكن الواقعية فى أدبنا الحديث — رغم انتمائها الى الأدب الملتزم — تتميز بمجموعة من الخصائص أهمها :
الخاصية الاولى : ان بعض المتطرفين من أصحابها أساؤوا اليها بقصرهم الأدب الواقعى على المفاهيم الاشتراكية فهو أدب لا يتحدث الا عن العمال

85) كلمة سليم حيدر فى المؤتمر 3 .
86) « أدب المقاومة » لعباس خضر : المؤتمر 6 .
87) « وثبة التحرر فى أدبنا الحديث » لمحمود تيمور : المؤتمر 3 .
88) « وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبى الحديث » : بدر شاكر السياب : المؤتمر 2 .

والفلاحين ويدين البرجوازية ولهذا فاى شاعر هزيل الفن يكتب قصيدة عن الاقطاع افضل لديهم من أى شاعر موهوب أصيل يكتب قصيدة عن الحب والحزن. وهذا راجع بالدرجة الاولى الى انهم «يتنكرون للعواطف الانسانية لانها عندهم من مظاهر الضعف البشرى وكل فن يعالج هذه المظاهر هو فن ذاتى تافه » (89) وخير مثال على ذلك وقوف سلامة موسى ضد طه حسين عندما نادى بترجمة آثار شكسبير لأن آثار هذا الشاعر العبقرى برجوازية كذلك مهاجمة عبد العظيم انيس لعبد القادر المازنى ونجيب محفوظ لأنهما يكتبان عن الطبقة المتوسطة ويتناسيان الطبقة الكادحة .

الخاصية الثانية : ان القصة ثم المسرحية (90) كانتا خير من جسم الاتجاه الواقعى فى الأدب العربى الحديث : أما القصة فقد كان الجو ملائما لنموها وذلك لان لها جذورا فى الادب العربى من جهة واستفادت من تجربة الغرب عند الاحتكاك به من جهة أخرى . وبعد ان كان البطل فى المحاولات القصصية الاولى (91) من خارج الحياة أصبح البطل يخرج من صميم الواقع بكل ما يختلج فى نفسه من تأزم وتمزق وصراع (92) . أما المسرحية فقد نفضت عنها غبار رومانسية القرون الوسطى وتخلصت مما كان مفروضا عليها عند مقاومة العرب للاستعمار من وجوب تصوير البطل فى معظم الأحيان فى صور نموذجية لتعبئة الشعور الوطنى ضد القوى الدخيلة ، ونزلت هكذا من سماء الفرسان الابطال والامراء الشجعان وأنصاف الآلهة الى عالم الرجل العادى بمشكلاته وكفاحه ومعاناته : معاناته فى سبيل تحقيق ارادته وان تجلت فى عمل صغير . (93)

وفعلا فقد كان أدبنا القديم يصور البشر على غير حقيقتهم أما اليوم فقد ولى وانعدم عهد البطل المنعزل عن واقعه ومجتمعه وشعبه (94) وأدرك الأدباء ادراكا عميقا أن الناس العاديين هم الينبوع الاكبر للأبطال فى عصرنا عصر الجماهير (95) سواء فى القصة أو المسرحية أو الرواية .

والواقعية فى أدبنا الحديث أنواع تختلف باختلاف موقف الاديب من الحدث ذاته وتختلف طريقته فى تقديم ذلك الحدث :

فمن حيث موقف الأديب هناك :

---

89) « اختلافات الاتجاهات الادبية وآفاق المستقبل العربى » للحبيب الجنحانى : المؤتمر 9.

90) أما الشعر فقد ذكر عباس خضر فى محاضرته « أدب المقاومة » التى ألقاها فى المؤتمر (6) أن شعراء العراق هم أكثر شعراء العرب واقعية .

91) كقصص المنفلوطى وكرم ملحم كرم وجرجى زيدان .

92) الصراع فى القصة الواقعية له مظاهر متعددة : الصراع مع المستعمر سواء أكان فرديا كما فى « الرغيف » لتوفيق يوسف عواد ... أو جماعيا كما فى « عودة الروح » للحكيم وهناك الصراع النفسى بين روحانية الشرق ومادية الغرب كما فى «ساعة الكوكو » لنعيمة « وقنديل أم هاشم » ليحيى حقى . وهناك الصراع الاجتماعى الاخلاقى بين المثل العليا والتقاليد البالية كما فى « دعاء الكروان » لطه حسين الخ .

93) « البطولة فى الأدب المسرحى » لعبد القادر القط : المؤتمر 4 .

94) « فى الرواية العربية الحديثة » لسهيل ادريس : المؤتمر 4 .

95) تعليق للدكتورة بنت الشاطىء : المؤتمر 4 .

1 ـ الواقعية المتفائلة : وتنطبق خاصة على أدب الخمسينيات فأدب هذه الفترة لم يتعمق جيدا واقع التخلف الروحي والثقافي والاجتماعي في المجتمعات العربية فبالغ بتضخيم ما شاهده من أنوار النصر واندفاع الحركة التاريخية الى الأمام وطلع علينا بأدب كفاحي مفرط في تفاؤله . (96)

ـ 2 ـ الواقعية المتشائمة :

وتتمثل خاصة في أدب الستينيات الذي يكاد لا يرى أصحابه الا التخلف الروحي والثقافي وظاهرات القمع والارهاب وهم لا يرون في حركة التاريخ سوى دوران غبي في نفس المكان (97) فجاء ساخطا على السلطة والمجتمع يشعر أصحابه بخيبة أمل تحملهم على التفتيش عن عالم جديد للانغلاق فيه (98) وخير من يمثل هذه الواقعية زكريا تامر في قصصه والبياتي في شعره .

ـ 3 ـ الواقعية الغاضبة :

ويندرج فيه خاصة أدب الشباب في السبعينيات (99) وهو أدب يتميز بكثير من العشوائية في التعبير والتواء الصور وهو بهذه الخاصية السلبية « يكشف عن رؤيا مريرة لواقع متعثر مقيد وأعماق تطفح بالتحدي ... انه جيل وعيه أكثر من ممارسته ولم يتوفر له الوقت لتجويد العبارة بعد أن كوت شمس حزيران والوعي الطبقي أحاسيسه » (100) . ولم تقتصر هذه الحساسية لدى هؤلاء الشبان على الرفض العنيف للماضي بل أخذت تقلب أمور الحاضر على سفود الهجاء حينا والتهكم حينا آخر (101) واتسم أدب هذه الحساسية بصفة عامة والشعر منه بصفة خاصة بعد نكبة جوان 1967 بالحزن العميق طورا (102) وبالغضب اليائس احيانا (103) وبالتحدي الصارخ تارة أخرى . (104)

أما من حيث طريقة تقديم الكاتب الحدث فهناك :

ـ 1 ـ الواقعية الطبيعية : وهي عبارة عن تسجيل للأشياء كما هي في الواقع وهي بذلك اقرب الى الريبورتاج الصحفي منها الى الأدب كقصة

---

96) « الأدب وفلسطين » لجودة الركابي : المؤتمر 5 .
97) « دور الأداء والتعبير الفني » لمحمد دكروب : المؤتمر 8 .
98) « منطلقات في تقييم الاتجاهات الأدبية المعاصرة » لخلدون الشمعة : المؤتمر 9 .
99) وبصفة عامة جاء أدب السبعينات يحمل مكاسب أدب الخمسينيات في الفن وفي الموقف ومكاسب أدب الستينيات في غناه التعبيري وبنايته المعاصرة « دور الأداء والتعبير الفني » لمحمد دكروب : المؤتمر 8 .
100) ظواهر من تغير الحساسية الأدبية في السبعينيات « لمحي الدين صبحي » : المؤتمر 9
101) نفس المصدر السابق .
102) « الأدب وفلسطين » لجودة الركابي : المؤتمر 5 .
103) الأدب العربي بعد 5 حزيران لشكري عياد : المؤتمر .
104) « الدفاع عن أدباء الأرض المحتلة » لعصام حماد : المؤتمر 8 .

« العصاة » لصدقي اسماعيل « وحفلة سمر من أجل 5 جزيران » لسعد الله ونوس . (105)

ـ 2 ـ **الواقعية الانطباعية** : وهي تهدف الى ايصال انطباع عن الواقع دون أن تقدم الواقع نفسه وينطبق هذا خاصة على بعض قصائد نزار قباني وقصص غادة السمان . (106)

2 ـ **الرمزيــة** : لقد بدأ هذا الاتجاه يظهر بكل وضوح عندما تطورت بعض الآثار الأدبية وخاصة المسرحية منها ـ من رومانسية حالمة الى تاريخية هادفة تعتمد أساسا الرمز والايحاء فربطت بين الماضي والحاضر وبسطت مشاكل الحاضر فى اطار من الأحداث الماضية فكشفت بذلك عن الخصائص السلبية والايجابية فى مجتمعنا المعاصر .

والأمثلة كثيرة على هذا الاتجاه التاريخي الرمزى من ذلك ان اسم « صلاح الدين الايوبى » مثلا كان عنوانا لمسرحيات متعددة تمجده وتعظمه فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن العشرين عندما احتدم الصراع بين العرب والاستعمار (107) ثم أصبح هذا العنوان عند فرح أنطون قالبا لصب مشكل حديث وهو الصراع بين الشرق والغرب :

وقام شوقى فى مسرحية « كيلوبترة » وعزيز أباظة فى مسرحية « غروب الأندلس » باعادة تفسير التاريخ بما يتفق والنوازع الوطنية ويرضى الشعور القومى (108)

واستعمل زكريا ثامر فى قصته « الذى أحرق السفن » من مجموعة « الرعد » صورة الماضى من أجل الكشف عن بربرية الحاضر فالقضاة فى هذه القصة يحكمون دائما باعدام الماثلين أمامهم فى القفص حتى على طارق ابن زياد لانه أحرق السفن فى معركة الانتصار بالأندلس فبذر بهذا أموال الدولة (109)

ولم ينفرد التاريخ وحده بمد هذا الاتجاه الرمزى بالمواضيع والأفكار بل اصبح الواقع منبعا لهذه الاتجاه خاصة فى الستينات التى برز فيها الأدب الرمزى بشكل واضح عندما اشتد ضغط بعض الأنظمة العربية فكانت لغة

---

(105) رقم 98 .
(106) رقم 98 .
(107) والغاية من هذا النوع من المسرحيات هو خدمة الشعور القومى والوطنى عند العرب باعادة الثقة فى النفوس عن طريق اعادة تصوير فترات مجيدة من تاريخهم .
(108) « البطولة فى الأدب المسرحى » لعبد القادر القط : المؤتمر 4 .
(109) « فى حرية التعبير الفنى » لخلدون الشمعة : المؤتمر 8 ـ كذلك : « دور الأداء والتعبير الفنى » لمحمد دكروب : المؤتمر 8 .

الرمز لغـــة من لا يريد أو من لا يجـــرأ أو من يعجز عن قول الحقيقـــة كاملـــة (110)

وكان ادب الشباب فى هذه الفترة خير من مثل هذا الاتجاه ذلك أنهم وجدوا أنفسهم يعيشون علي هامش الواقع فبنوا عالما خاصا بهم أحاطوه بأسرار من التعقيد والغرابة والرموز (111) . والأمثلة كثيرة على ذلك كقصة عبد الستار ناصر « رجل اسمه شريف نـــادر » « وتحت المظلة » لنجيب محفوظ و « زهرة من دم » لسهيل أدريس . (112)

ولهذا الاتجاه كغيره من الاتجاهات بعض الخصائص التى تميزه :
— 1 — ان هذا النوع من الأدب لا يمكن تفسيره تفسيرا نهائيا بل هو قابل دائما لتفسيرات تتجدد (113)

— 2 — ان هذا النوع من الانتاج فى الأدب العربى الحديث سيطر على كثير منه المنطق السببى عوض المنطق الشعرى وأغرق فى الرمز الى درجة الابهام الغريب عـــوض الغموض الموحى فخلق بذلك حاجـــزا بينه وبين القـــراء (114) .

الا أن هذا لا يمنع من أن نجد قصصا رمزية واقعية قيمتها الفنية لا مجال للطعن فيها وتجاوب القراء معها لا شك فيه كقصـــة الطيب صالح السوداني « الهجرة الى الشمـــال » فقد ارتفع الكاتب بالواقع الى مستوى الأسطورة وتلاعب بمجرى الاحداث فى تقطيع سينمائى مدهش وطرح من خلال الفن نفســـه قضايا قومية وفكرية . كذلـــك فعل ايميل حبيبـــى فى « سداسية الأيـــام الستة » فقد مـــزج بين القصة والروايـــة والحكاية والريبورتاج بأصالة فنية وقدرة فائقة . (115)

— 3 — والرمزية فى بعض هذا الانتاج قد تؤول الى « نزعة تجريدية تنحل فيها اللغة الى جمل موسيقية يقوم بناؤها الشعرى باحتواء البعد الوجودى كما هو الحال فى « حروف الجر » لوليد اخلاصى » . (116)

---

(110) تعليق جورج طرابيشى فى المؤتمر 8 .
(111) « دور الأداء والتعبير الفنى » لمحمد دكروب : المؤتمر 8 .
(112) «الأدب العربى بعد 5 حزيران » لشكرى عياد : المؤتمر 7 .
(113) من الامثلة التى ذكرها غالى شكرى فى محاضرته « الادب بعد 5 من يونية » فـــى المؤتمر 7 : « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور .
(114) « الأدب العربى بعد 5 حزيران » لشكرى عياد : المؤتمر 7 .
(115) المصدر السابق وكذلك محاضرة خلدون الشمعة فى المؤتمر 9 حول « منطلقات فى تقييم الاتجاهات الادبية المعاصرة » .
(116) « فى حرية التعبير الفنى » لخلدون الشمعة : المؤتمر 8 .

نظريـــة الفـــن للفـــن

وتمثل هذه النظريـــة الاتجاه الذى يقف فى الطـــرف المقابل للمنحى الالتزامى السابق . واذا كان الأدبـــاء قد تحدثوا عن الاتجـــاه الاول بكل صراحة وفى بعض الأحيان بكل حماس فان من تحدث منهم عن مذهب الفن للفن كان يتحدث باحتشام ظاهر وحذر كبير . ورغم ما أظهروه من براعة فى المناداة بهذا الاتجاه بدون أن يمسوا المنحى الالتزامى فقد عرض بعضهم نفسه لتهجمات متكررة وانتقادات لاذعة .

وخير من حدد الأدب بهـــذا المفهوم أرسطو فمنذ القديـــم رأى هذا الفيلسوف أن الأدب عمل فني محض لا شأن له باى قيمة خارجيـــة فمن الممكن تبعا لذلك أن يكون الأدب جميلا كل الجمال حتي وهو غير أخلاقى فلا دخل للمبادىء والمثل فى الادب . وخير من تبني هذا الاتجاه بكل أبعاده فى الادب العربى الحديث مجلة « شعر » اللبنانية . فالادب حسب احدى افتتاحياتها وخاصة الشعـــر منه « وجد لابهاج النفس واقتناص الرؤيـــا السعيدة والمضمون فيه يجب أن يكون استكشافا لا تعبيـــرا عن قضايا المجتمـــع » . (118)

وأجرأ من نادى بهذا الاتجاه فى مؤتمرات أدباء العرب فؤاد الشايب من سوريا (119) بمناداته جهـــرا بترك الملهم لالهامه ، والمسعـــدى من تونس (120) بتأكيده على أن حرية الأديب مطلقة أو لا تكون . وقد قاما بتقديم بعض الحجج — مع بقية زملائهما ممن يرى رأيهما — من أهمها :

— 1 — ان الاديب مهما كان منقطعا الى الفن للفن « فهو لا يزال من خلال فنه يجتذبنا الى انسانيته » وهو بذلك « يغذى فكرنا ويزيد نظرنا للوجـــود وللحياة خصبـــا فيعزز امتيـــازنا وامتياز قومنـــا بخصائصنا الفـــذة » . (121)

— 2 — ان الأديب عندما يعبر عن ذاته فهو يعبر حتما عن جماعته وبما أن الاديب الحق يمثل أرقى أفراد الجماعة حسا وذوقا فهو بالتالى أقدر الناس بفنه وانتاجه على ارهاف ذوق الجماعة . ورهافة الذوق علامة لا ريب فيها لتطور الشعوب ورقيها الفكرى والحضارى . (122)

---

(117) « الأدب والغزو الفكرى » لنازك الملائكة : المؤتمر 5 .

(118) « أثر القضية الفلسطينية على الشعر اللبنانى » لحبيب صادق : المؤتمر 10 .

(119) « الأديب والدولة » لفؤاد الشايب : المؤتمر 2 .

(120) « الاديب والقومية العربية » لمحمود المسعدى : المؤتمر 3 . وفى هذا المؤتمر عرض المسعدى نفسه لتهجمات عنيفة فقد سئل عن سبب مجيئه الى المؤتمر الثالث وهو يعرف موضوعه : « الأدب والقومية العربية » اذا كانت تلك أفكاره التى يؤمن بها . واتهم بأن محاضرته ما هى الا نغمة جديدة من سنفونية المذهب الوجودى .

(121) رقـــم 120 .

(122) « الشعر تعبيرا ووظيفة فى التراث العربى » لمحى الدين صابر : المؤتمر 3 .

ــ 3 ــ ان التاريخ علمنا ان الضغط مهما كان نوعه ومحاولــة توجيه الفكر مهما كان سببها لا يكون فيهما على الأدب والفكــر بصفة عامة الا الوبال والموت . وفى الحضارة العربية عبر ودروس لا تقدر فى هذه النقطة بالذات . زيادة على ذلك فمن غير المعقول ان نحصر كل هذه المشاعر التى تزخر بها النفس الانسانية ونعوضها بشعور واحد أو فكرة معينة أو غرض محدود خلقيا كان أو اجتماعيا أو سياسيا ولهذا من الأجدى للأدب أن نترك أصحابه « ينظمون القصيد للقصيد وان يكتبوا القصة للقصة أو المقالة للمقالة لا يهدفون الى غير ارضاء نوازعهم الفنية لأن رسالة الادب الشاملة مهما اختلفنا فى تحديدها فلا نختلف فى ان منها ومن معناها تصوير الحياة والكشف عن حقائقها وتزيينها والعمل على أن تكون ألطف وأجمل » . (123)

ورغم ما يبدو على هذه الحجج من وجاهة وما تثير فى نفس قارئها من اقتناع فقد هوجم هذا الاتجــاه بعنف فى مؤتمرات أدبــاء العرب لعدة أسباب منها :

ــ 1 ــ ان أصحابه نادوا به فى ظرف لم يكن أبدا ملائما للمناداة به فأمة كالامة العربية تخوض معركــة المصير وتواجه تحديات تهددهــا فى كل مقوماتها الأدبية والمادية لا يمكن أن تتسامح مع هذا النوع من الادب واذا سمحــت به . فهــى ــ فى نظــر بعض المؤتمرين ــ أمــة أمرهــا الى الخســران . (124)

ــ 2 ــ أن النماذج الموجودة بين أيدى المؤتمريــن من هذا النوع من الأدب جلها ان لم نقل كلها تثير الاشمئزاز وفى بعض الاحيان الغضب فهى آثار لادباء ينتمون ــ سرا أو جهرا ــ الى تنظيمات أجنبية (125) غلبت عليهم نرجسية ذاتية تدعــو الى الانبتات الاجتماعى والانحــلال الخلقى واليأس القاتل وحتى الثورة التى يتبجح بها بعضهم من المنادين بالاستقلال الشخصى والحرية المطلقــة ما هى الا ثورة مزيفة وهى فى نظــر بعض خصومهم ــ نوع من الجبن والهروب من المعركة « ذلك أن للفــن مهمة انسانية لا تنفصل عن وظيفته الاجتماعيــة مادام هو قبل كل شىء عملا اجتماعيا لا معنى مجردا » . (126)

ولقد شبه بعض المحاضرين هؤلاء الأدباء المؤمنين بنظرية الفن للفن « بأبطال من غير ميادين يجرون خلف الريح لمحاولة معرفة وجه العاصفة هل هو طويل أو عريض . . . فاذا ما توقفوا عن الجرى ليلتقطوا أنفاسهم اللاهثة وجدوا أنفسهم وحيدين تأكلهم العزلة الموحشة التى فرضوها على

(123) « الادب والدولة » لعبد الحليم عباس المؤتمر 1 .
(124) « وسائل تعريف العرب باتجاههم الأدبى الحديث » لبدر شاكر السياب : المؤتمر 2 .
(125) كمؤسسة « فرانكلين » فى لبنان .
(126) « حرية الفكر » لكامل عياد : المؤتمر 1 .

انفسهم لأنهم منفيون عن مجتمعهم يعيشون حياة جانبية » (127) ويدورون في فلك من الاحلام المريضة .

ومذهب الفن للفن كالمنحى الالتزامي تيار عام تندرج فيه عدة اتجاهات ادبية وفي مؤتمرات أدباء العرب نجد — زيادة على الأدب المنحل الذي وقع التنديد به في هذه المؤتمرات — اتجاهين يمثلان تقريبا الاتجاه المعتدل والاتجاه المتطرف في نظرية الفن للفن .

1) **الأدب المحايد** : وهو اقل الاتجاهات الادبية في نظرية الفن للفن تطرفا واقربها الى أن يقبله أصحاب المنحى الالتزامي . وهو يمثل الأدب الذي يكتبه الاديب في معزل عن الأحداث العامة الجارية من حوله دون أن يكون له اثر ضار في مجتمعنا العربي وبالعكس فهو يقدم لنا درسا لا شك في جدواه وفعاليته في تذوق الجمال والاحساس به وفي معرفة الخير والتمسك به وفي الايمان بالحق والتضحية من أجله . (128)

2) **الأدب الشكلي** : واول من نادى به في الغرب الفيلسوف كانت (1724 — 1804) ويعتبر أغلب أدباء العرب أن هذا الاتجاه الأدبي من أخطر الاتجاهات على المجتمع العربي لأنه يرمي من وراء تأليه الشكل الى اسقاط المضمون باعتبار أن الخلق والتجديد في الفكر والأدب انما يقومان على الشكل وليس للمضمون فيهما أية علاقة .

واذا كان الواقع الأوروبي في القرن 19 ينسجم كليا أو جزئيا مع هذه الدعوة فهو بالنسبة للعرب ابعاد الأديب عن واقعه وفصله عن مجتمعه وبالتالي ابعاده عن صميم المعركة التي تخوضها أمته . (129)

النزعة التوفيقية

وأمام تصادم الاتجاهين حاول بعض الشيوخ من المؤتمرين أن يقربوا الشقة بين المذهبين بتبيان أن تصلب بعض الأدباء وحساسية بعضهم الآخر قد هولا القضية عمقا الهوة مع أن المشكل في حد ذاته أبسط من ذلك بكثير ولم يتورع أحدهم من التأكيد على أن القضية — كما طرحت — مصطنعة من الأساس . (130)

---

127) « الأدب ومعركة المصير » لعلي صدقي عبد القادر المحامي : المؤتمر 5 .
128) من الأمثلة التي استشهد بها بعض المحاضرين في مؤتمرات أدباء العرب : قصيد النهر المتجمد لميخائيل نعيمة و « حولي عينيك » لعبد الرحمان الخميسي (رينيه حبشي : الادب العربي بين الازمة والتقدم : المؤتمر 1) .
129) « الأداء والتعبير الفني في معركة المصير » لمحمد المبارك المؤتمر 8 .
130) « الشعر تعبيرا ووظيفة في التراث العربي » لمحي الدين صابر المؤتمر 3 .

ويبدو أن طـــه حسين وميخائيل نعيمة بحضورهما فى المؤتمـــرات الأولى وبما اتسما به من سعة اطلاع وعمقه وبعد نظر وسداده قد لعبا دورا حاسما فى الوقوف موقفا وسطا للتوفيق بين النزعتين المتطرفتين .

فقد أكد طه حسين (131) أن الأديب لا يكتب لنفسه فقط ولا لوطنه فقط وانما يكتـــب للناس جميعا ومشاعـــر هؤلاء ـــ لاختلاف مشاربهـــم وأذواقهم ـــ لا تحصى ولا تعد . وهكذا خلص صاحب كتاب الايام الأدب من مفهوم الالتزام الضيق الذى يكاد يخنق الأديب ويكبله وأمده على العكس من ذلك ـــ ببعد انسانى هو جوهر ما فى الأدب عند كل الامم قديما وحديثا.

ومن جهة أخرى فان الأديب ـــ عند طه حسين ـــ ليس كائنا مطلقا يعيش فى الهواء حتى يتنكر لكل ما حوله وينغلق فى عالمه النرجسى الذاتى فهو أولا انسان وهو ثانيا مواطن وهذا الوطن الذى ينتسب اليه له صلات بأوطان أخرى ولهذا فهو عندما يكتب يتحمل مسؤولية نحو ذاته ونحو وطنه ونحو كل من له صلة بهذا الوطن من قريب أو بعيد . والأديب الحق هو الذى يستطيع أن يوفق فى فنه بين عناصر هذا الثالوث . (132)

أما ميخائيل نعيمة فقد لاحـــظ منذ المؤتمر الثانى للأدبـــاء العرب أن الأدب فى العالم العربى يتقاسمه أملان :

ـــ أمل يمثله شباب الأدباء : وهو أن الادب يجب أن يكون صدى لواقعنا وخادما لشعبنا المتحرر الذى ينفض عنه غبار الرجعية ويتطلع بل يعمل فى الوثبة العربية .

ـــ والأمل الثانى : أمل بعض الادباء الذين يعدلون فى صوفية الفن ويرون أن هذه الصوفية الفنية انما تخدم المجتمع بتكوين أفراد يشعرون بقيمة الخير « وأن الفـــن عندما يخدم الفن انما يرسم بريشـــة حساسة المدينة الفاضلة التى يتناغم فيها الخير مع قيم الحق والجمال » . (133)

وميخائيل نعيمة باستعماله كلمة أمل مرتين فى تقسيمه هذا انما أراد أن يعبر عن أن الاتجاهين المعنيين بالأمر : الالتزام فى الادب ونظرية الفن للفن هما أقرب الى التكـــامل منهما الى التضاد ووجودهمـــا معا فى حياة الشعوب أمر ضرورى بل هو محتم نظرا لطبيعة التحولات التى تعيشها الأمم والمجتمعات .

وقد حاول هذا الناقد المعاصر أن يقدم للحاضرين فى المؤتمر الثانى لأدباء العرب مقياسا لتقييم الادب يترفع عن المنطلقات المبدئية المتصلبـــة

---

(131) « مكانة الأدب العربى بين الآداب العالمية » لطه حسين المؤتمر 2 .
(132) كلمـــة طـــه حسيـــن فى المؤتمر 3 .
(133) الآداب أكتوبر 1956 ص 61 : أجرت حديثا مع ميخائيل نعيمة على هامش المؤتمر الثانى لأدباء العرب المنعقد بدمشق .

فالادب ـــ فى نظره ـــ لا يمكن أن ننظر اليه من زاوية الدوافع اتي تدفع الأديب للكتابة لان هذه من العسير ضبطها وتقصيها وانما علينا « أن نقرأ ما كتب الاديب فاذا وجدنا فيه قلقا يشبه بعض ما يقلقنا أو شوقا يضارع بعض أشواقنا ثم وجدناه يعبر عن ذلك القلق أو الشـــوق تعبيرا نصدقه ونطمئن اليه أو نتمنـــى لو يكون لنا مثله شعرنـــا بشراكة الحيـــاة بيننا وبينه » (134) و « حتى مفاهيمنا للحق والخير والجمال يجب ألا نتحمس لها الى حد لا نترك معه مجالا لسواها » . (135)

وبهذا المقياس النزيه لم يعد يهمنا أن يكتب الأديب وهو ملتزم بقضية أو يكتب وهو يؤمن بنظرية الفن للفن . فالحياة ـــ حسب بعض المؤتمرين الذين يوافقون نعيمة فى وجهة نظره ـــ بشعابها الملتوية ودروبها الشائكة تتسع لكل أصنـــاف الأدباء المنطوين والمنبسطين والواقعييـــن والمثاليين والرمزيين « وتتطلب أن يكـــون فيها الأديب الثائر خالق النشيد الهـــادر والقاص الذى يدير قصصه حول أحداث الحياة ومواقفها والروائى الذى يتخذ من ظواهر المجتمع وقضايا الحياة وصراع النفوس نسيجا لحبكـــة روايته وشاعر الملاحم الذى يصور البطولة والكفاح فى أروع صورهمـــا وكاتب الرسالة أو المقال الذى يبنى أسلوبه على الحجة والاقناع أو على التحميس والهاب عواطف الجماهير » . (136)

وخير دليل على أن الحاجز بين المنحى الالتزامى ونظرية الفن للفن هو حاجـــز واه وفى بعض الاحيان هو حاجز وهمـــى أن بعض الأدبـــاء المتحمسين للواقعية الاشتراكية لم يروا مانعا من القول ان كل قصيدة حب حقيقى هى قصيدة تقدمية وأن كل عمل فنى يملأ قلب الانسان هو عمل تقدمى وأن كل ابداع يضيف الى وجدان الناس مذاقـــا جديدا للحياة هو ابداع تقدمى . (137)

حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث (138)

يبدو أن أدباء العرب فى مؤتمراتهم العشرة ـــ مهما كان تطرفهم وما

134) « الأديب والناقد » لميخائيل نعيمة : المؤتمر 2 .

135) فى هذه النقطة بالذات نقد رؤوف خورى نعيمة بقوله : « ان أبسط موجبات الحياة تقضى علينا بهذه الحماسة وعقيم هو الشعب الذى لا توجد فيه مثل هذه الحماسة ولا الشهداء فى سبيلهـــا » .

136) « دور الأدب العربى فى دعم القومية والوحدة العربيـــة » لمحمد خلف الله أحمد : المؤتمر 5 .

137) « اختلافات الاتجاهات الادبية » للحبيب الجنحانى : المؤتمر 9 .

138) يلتئم على هامش كل مؤتمر من مؤتمرات أدباء العرب مهرجان للشعر وفى أغلب هذه المهرجانات ، ان لم نقل كلها ، نجد اتجاهين للشعر واضحين : (1) الاتجاه التقليدى المحافظ ويمثله الشيوخ من الشعراء (2) والاتجاه التجديدى المتفتح ويمثله الشبان منهم وهذا ملاحظ من أول مهرجان للشعر الى آخر مهرجان له المنعقد بالجزائر على هامش المؤتمر العاشر لأدباء العرب .

أدى اليه من تعصب ومهما كان اعتدالهم وما أدى اليه من تفتح — قد أقروا بحقيقة فرضها الواقع الأدبي فى العالم العربى وتتمثل فى الوجه الجديد الذى أصبحت عليه القصيدة العربية فهى — فى نظر جل المؤتمرين — من أهم الأنماط الادبية التى كان التجديد فيها جذريا وعميقا سواء أكان ذلك فى الشكل أو المضمون .

لقد استطاع الشعراء منذ بداية هذا القرن أن يطووا مراحل متعددة بسرعة فائقة ليصلوا فى السبعينيات الى شكل جديد للقصيدة العربية التى — حسب تعبير نزار قباني — « انفصلت عن شجرة العائلة وهربت نهائيا من بيت الطاعة ووصاية الأجداد » (139) . فالتيار البعثى الذى بدأه البارودى فى نهاية القرن الماضى ودعمه شوقى فى بداية هذا القرن استطاع أن يرجع الى الشعر العربى نضارته ورونقه وخلصه من الرتابة والميوعة اللتين لحقتاه طيلة عصور الانحطاط . ولا شك أن تأثير هذا التيار كان واضحا فى المدرسة الرومانطيقية التى ظهرت مع مجلة « أبولو » والشعر المهجرى بصفة عامة .

ورغم ايجابيات هذا التيار الشعرى فقد قاومه — وهو فى عز سطوته ونفوذه — بكل شدة تيار آخر تزعمه ثلاثة من أدباء منتصف القرن العشرين تشبعوا بالثقافة الغربية وهم جماعة « الديوان » : شكرى والعقاد والمازنى (140) . وقد مهد هذا الثالوث بحملته الشعواء على المفهوم التقليدى للقصيدة القائم على البحر والقافية لحركة الشعر الحر الذى سيبرز بكل وضوح بعد الحرب العالمية الثانية (141) وخاصة بعد نكبة فلسطين سنة 1948 مع رائد من رواده الكبار فى بداية الخمسينيات وهو عبد الوهاب البياتى . (142)

الأسباب المؤدية الى التجديد :

ليس من الصعب أن نجد تعليلا لهذا التطور فى القصيدة العربية فالشعر صورة للحياة والحياة تتجدد والعلاقات بين الشاعر ومجتمعه تتطور والقيم الجمالية تتغير والمشاعر البشرية نفسها تتلون وتتكيف (143) . والشاعر لم يعد يجد فى القوالب المتوارثة ما يكفيه للتعبير عن كل مظاهر هذا التغير والتطور (144) ولا فى الأساليب القديمة (145)

139) نزار قبانى : مقال فى الآداب عدد 2 ، 1973 ص 30 .
140) « بين التراث والمعاصرة » لعبد العزيز الدسوقى : المؤتمر 8 .
141) حركة الشعر العربى : قيمها واتجاهاتها : لأحمد أبو السعد : المؤتمر 9 .
142) « اختلافات الاتجاهات الأدبية » . للحبيب الجنحانى : المؤتمر 9 .
143) « الأديب العربى بين التراث والمعاصرة » لأحمد يوسف داود : المؤتمر 8 . كذلك تعليق مصطفى عبد اللطيف السحرتى فى المؤتمر 3 .
144) « الأديب العربى بين الازمة والتقدم » لرنيه حبشى : المؤتمر 1 .
145) الأسلوب فى التعبير الشعرى ينبع من الموضوع ذاته .

ما يفى « لخدمة الوعى الانسانى الجديد البالغ فى الشعر اليوم حد الشمول » (146) فاتجه حينئذ الى « محاولة انماط من التعبير والسبك والايقاع لا تمت الى الضوابط القديمة الا بصلات بعيدة متضائلة . . » (147) واستمد صور شعره وقواعده وأوزانه من حركة عالمنا الجديد بدلا من أن يستمدها من القواعد المتوارثة . (147)

مظاهر تجدد القصيدة العربية :

1) المظهر الاول : ان أول ما ظهر من التجديد فى القصيدة الحديثة هو التحرر من القافية والوزن — وهما أمران لم يبتدعهما المعاصرون بل سبقهم فى ذلك الأندلسيون منذ قرون — أما العروض الموسيقية فقد بقيت على حالها « وكل ما هنالك أن طريقة كتابتها وأسلوب توزيعها قد تغير » (148) فالأمر — كما هو ملاحظ — لا يعدو أن يكون تطويرا للأوزان العربية نفسها لمقتضيات التعبير الشعرى عن الحياة المتجددة (149) باعتبار أن التجربة الشعرية يجب أن يترك لها المجال فسيحا لاختيار الشكل الذى يلائمها بكل عفوية ودون قيد حتى ولو كان ذلك القيد وزنا مفروضا . (150)

2) المظهر الثانى : على أن هذا المفهوم البسيط لتجدد القصيدة العربية لم يستقر بل تطور هو الآخر فما كنا نسمعه فى الخمسينيات من مصطلحات (151) اضمحل من شعر الستينيات « وأصبحنا نسمع مصطلحات جديدة تتجاوز التفعيلة والايقاع لنصل الى الرؤيا والى ان لكل قصيدة حركتها البنائية والشكلية الخاصة بها وأصبح هناك ميل الى القول بالغاء مصطلح قصيدة نفسه لان ما كان يقال له قصيدة شعرية تحول الى كتابة شعرية » (152) وتحرر شكل القصيدة مع جميع الأقيسة القديمة والقواعد الموروثة وأصبحت مقصورة على موسيقاها الداخلية (153) فانتقل الشعر من رتابة الايقاع الى غنى التعدد النغمى وحيويته فى مجال التصوير والايحاء والرمز وتعدد الأصوات فرسم بذلك الواقع الجديد بما فيه من تعقيد وتداخل وتركيب . . . (154)

---

146) « لوحة الشعر العربى الحديث » لابراهيم العريض : المؤتمر 1 .
147) رقم 144 .
148) « الشعر تعبيرا ووظيفة » لمحى الدين صابر : المؤتمر 3 .
149) « الادب والثورة » لعباس خضر : المؤتمر 5 .
150) « فى حرية التعبير الفنى . . . لخلدون الاشمعة : المؤتمر 3 .
151) من هذه المصطلحات : كسر العمود الشعرى ، تحطيم البيت المقفل فى القصيدة ، استخدام وتوزيع التفعيلة الواحدة .
152) « حول الأداء والتعبير الفنى » لمحمد دكروب : المؤتمر 8 .
153) « الاثر المتبادل بين التطور الفنى والتطور الاجتماعى فى الشعر اللبنانى الحديث » لميشال سليمان : المؤتمر 10 .
154) « الاداء والتعبير الفنى فى معركة المصير » لمحمد المبارك : المؤتمر 8 .

ويرفض بعض المؤتمرين أن يكون هذا التجديد نهائيا (155) للقصيدة العربية بل هو — فى نظرهم — تجديد فى تغير مستمر باعتبار أن استقرار القصيدة العربية على شكل معين أمر غير معقول « لأنه يمثل مفهوما سكونيا تأباه جدلية الحياة وطبيعة الفن على السواء . . . » . (156)

ولقد تفطن بشار منذ القرن الثانى للهجرة الى ذلك فكان لا ينظر الى قوانين العملية الشعرية وضوابطها نظرته الى شىء نهائى ثابت وهو لا يعتبر سيطرته عليها مرة على أنها سيطرة تامة (157) والسبب هنا واضح فحركة الواقع تتضمن بالضرورة العديد من الأشكال والايقاعات والمضامين وعلى الشاعر المبدع أن يبحث دائما عن هذه الأشكال والايقاعات والمضامين . (158)

ولكن مع الأسف نرى — نتيجة للتطرف والمغالاة تارة وضعف الموهبة الأدبية تارة أخرى — أن تجربة القصيدة الحديثة دخلت طريقا مسدودا تجلت فيه سيطرة النمطية والمنطق النثرى والتهويل والمبالغة والجنوح الى الابهام الذى هو مرحلة مرضية من الغموض فالشاعر « عوض أن يلجأ بتعمقه لمجتمعه الى تكثيف الصورة والى تداخل الرؤيا بحيث يجىء شعره مثقلا بالرموز والدلالات ومؤثرا ، نراه يلجأ الى التعمية والغموض وهى فى الفن باطلاق ترد الى قلقلة وقصور فكرى » . (159)

ولهذا السبب وخوفا من أن يصبح الشعر العربى الجديد شبيها بتلك النماذج التى نستطيع أن نطلق عليها ما نشاء ولكن لا يمكن لنا ان نسميها شعرا ، طالب بعض المؤتمرين أن يتحقق فى الشعر مهما كان شكله ومهما كانت التجربة التى صدر عنها ومهما كانت العبارة الشعرية التى جاء فيها :

1) الأصالة : فالشعراء سواء عكفوا « بجوانحهم على أساليبنا القديمة ابقاء على التراث أم نزعوا بمشاعرهم الى الأسلوب الجديد تطورا مع الأحداث فان الاصالة التى لا تقوم للشعر راية فى مضمار الفن بدونها ضرورية فى كلا الحالين » (160) والتجديد هو نفسه تطور أصيل نابع من وجدان الفرد والامة متجاوب مع طبيعة حياتها وجوهر كيانها . ولا يمكن أن يكون التجديد شيئا لا تعرفه الامة ولا تحس به ولا

---

155) « ان القصيدة الحرة ليست الشكل النهائى أمامنا للتجديد فى الشعر العربى ان لم تكن الشكل الأقل شأنا فى هذا المجال » من محاضرة هلال ناجى فى المؤتمر 5 . « أثر النكبة فى الشعر الفلسطينى » .

156) رقم 153 .

157) « السمات الثورية فى التراث الادبى العربى » . لحسين مروة : المؤتمر 10 .

158) رقم 153 .

159) رقم 154 .

160) « لوحة الشعر العربى الحديث » ابراهيم العريض : المؤتمر 3 .

تتذوقه ولا تحتاج اليه ، شيء غريب عنها دخيل عليها منقطع الصلة بها وبأصولها وتراثها ، شيء صنعه غيرها ثم جاء منا من يقلده دون أن يتمثله ويهضمه ودون أن يصبح جزءا من احساسه واحساس أمته (161) والقضية في الشعر — كما هو ملاحظ — ليست قضية الفاظ أو أخيلة أو معان أو أوزان بقدر ما هي انسجام المنهج النفسي والاحساس الفني عند المجددين مع المنهج النفسي والاحساس الفني للأمة . وعلى الشاعر الأصيل أن يعبر في شعره عن كيان أمته المستقل وأن يبرز كل ما من شأنه أن يحدد شخصيتها بخصائصها المميزة من ذوق ومزاج وفكر .

2) التاثير : فالشعر لا يمكن أن نعتبره شعرا مهما كانت درجة تجديده اذا كان « فاقدا للرعشة الابداعية المؤدية للدوار الخفيف اللذيذ » (162) بحيث يحرك في نفس القارىء أو السامع من المشاعر والاحاسيس ما يعجز الكلام العادي عن اثارته . (163)

الخاتمة

لقد حاولنا خلال هذا البحث وفي مرحلة أولى منه :

— أن نبرز محتويات مؤتمرات أدباء العرب بشيء من التبويب حسب المواضيع الرئيسية التي اثيرت فيها (164) وبالاشارة الى أهم المصادر التي نجد فيها محاضرات الدارسين وتعليق المناقشين حتى يتسنى لمن يريد أن يقوم بدراسة أكثر اتساعا وشمولا أن يجد نقطة انطلاق في عمله .

— أن نكشف عن بعض المتناقضات السلبية التي تهدد هذا اللقاء الأخوي بين أدباء العرب شرقا وغربا فيقع تجاوزها بشيء من المرونة والتسامح والتفتح ويتمسك المؤتمرون فقط بما هو كفيل أن يدفع بعجلة الفكر العربي الى مزيد التقدم ولو كان ذلك على حساب التضحية ببعض ما يراه كثير من الأدباء مبادىء وهو الى التعصب أقرب .

---

161) ومما يزيد في « تأزيم مشكلة التعبير الفني لدينا أن القوانين التقنية التي تتميز بها الثقافة المعاصرة ليست من صنعنا أو حتى من صياغتنا » ... من محاضرة خلدون الشمعة في المؤتمر 8 : « في حرية التعبير الفني » .

162) « الأدب ومعركة المصير » لعلي صدقي عبد القادر : المؤتمر 5 .

163) « واجبات الناقد في خدمة القومية العربية » لرؤوف خوري : المؤتمر 3 .

164) فنكون بذلك قد فتحنا الباب لدراسة مؤتمرات أدباء العرب من حيث الأغراض والقضايا التي طرحت فيها : كقضية التراث ومشكل اللغة وموضوع أدب الاطفال الخ ...

وفى مرحلة ثانية حاولنا أن نبرز أهم الاتجاهات الادبية فى العالم العربى كما ظهرت من خلال هذه المؤتمرات بدون أن نتخذ موقفا معينا من هذا الاتجاه أو ذاك بل تركنا المؤتمرين — من خلال كثير من المقتطفات التى استشهدنا بها — أن يحددوا موقفهم بأنفسهم . ولقد اتضح لنا أن ما يمكن أن يفهم من أول وهلة أنه اختلاف فى الاتجاهات عميق بين شقين من الأدباء لا يمكن معه تفاهم البتة ، هو أمر عرضى لا ينطبق الا على عدد قليل من الادباء المتطرفين الذين تدفعهم الى تطرفهم ذاك مواقف ايديولوجية بحته هى أبعد ما تكون عن جوهر الأدب . أما بقية الادباء فى مؤتمرات أدباء العرب . وان اختلفوا — والاختلاف دليل على حرية الراى — هم على اتفاق فى اغلب ما طرح من قضايا النقد والأدب فى هذه المؤتمرات .

وكما افسد المتعصبون لايديولوجيا تهم السياسية بعض مؤتمرات أدباء العرب يبدو ان الجو السياسى المخيم على العالم العربى فى سنة 1977 يهدد التئام شمل الادباء فى مؤتمرهم الحادى عشر المؤمل انعقاده فى الجزء الثانى من هذه السنة بطرابلس — ليبيا — على أن الأمل فى انعقاده لم ينطفىء بعد اجتماع اللجنة التحضيرية بالقاهرة فى شهر افريل 1977 للنظر فى اعداد هذا المؤتمر وان كانت اللجنة لم تنته الى نتائج ايجابية فى هذا الغرض بالذات .

جمعة شيخة

تونس فى 25 أفريل 1977

من الأشكال الأدبية القديمة :

الحكاية والخبر

الحبيب الشاوش

مقدمة :

من الاشكال او الانواع الادبية القديمة الجديرة باهتمام الدارسين والباحثين : الحكاية من ناحية والخبر من ناحية اخرى . ولنا بالنسبة الى الحكاية مثال طريف ، يكاد يكون فريدا من نوعه ، وهو « حكاية ابى القاسم البغدادى » لمحمد بن احمد المطهر الازدى ، وقد عنى بنشره لاول مرة المستشرق الالمانى آدم ماتز (1) وخصه بمقال الاستاذ شارل بلا بدائرة المعارف الاسلامية (2) بعنوان « حكاية » ، كما كان تعرض له زكى مبارك فى كتابه « النثر الفنى فى القرن الرابع هـ » (3) ، الا ان هذا الشكل الادبى الطريف لا يزال مغمورا مجهولا من طرف السواد الاعظم من اهل الادب فى عصرنا ولم يعن به الا ثلة قليلة من الباحثين تكاد تنحصر فيمن ذكرنا آنفا .

اما النوع الادبى الثانى ، اى الخبر ، فلنا فى شأنه مثال طريف ايضا ، وهو كتاب « نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » لابى على المحسن بن على بن محمد ابن ابى الفهم التنوخى ، المعروف بالمحسن التنوخى (ت 384 هـ) (4)

ولئن وجهنا عنايتنا الى هذين الاثرين ، فلما يمتازان به من قيمة ادبية واجتماعية وحتى تاريخية ، ولما يوجد بينهما من وجه شبه من حيث الغرض

---

(1) ط . هيد لبرغ ، 1902 ، فى 146 صفحة ، مع مقدمة بالالمانية (ص ص V - IXIX واعادت طبعه بالاوفسيت مكتبة المثنى ببغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب .

(2) انظر مقال « حكاية » ، الطبعة الثانية ، III, 379 - 384

(3) ط . دار الكتب المصرية ، بالقاهرة ، الطبعة الاولى : 1934/1352 .

(4) وهو فى 11 مجلدا ، ظهر منها ، بداية من سنة 1971/1391 ، 7 اجزاء ، تحقيق المحامى عبود الشالجى ، بحمدون ، العراق . ـ وكان المستشرق مرجليوث طبع الجزء الاول من هذا الكتاب بمطبعة هندية بمصر ، سنة 1971 ، فى 302 صفحة ، عن نسخة فى مكتبة باريس العمومية . كما نشر المجمع العلمى بدمشق ، الجزء الثامن ، سنة 1930/1384 ، بعنوان : « كتاب جامع التواريخ المسمى نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة . »

الاصلى وهو تصوير المجتمع فى القرن الرابع هـ /العاشر م ، بالعراق وخاصة ببغداد ، ولئن اتحد كلاهما من حيث الغرض فقد يجد الدارس المحص لهما بعض الفوارق الكامنة فى المضمون والطريقة وحتى الاسلوب ، ولكى تحصل لنا عن ذلك فكرة دقيقة سنبدأ بالنظر فى « حكاية ابى القاسم البغدادى » فنحاول ابراز ما تختص به دون الآثار الادبية الاخرى ثم ننتقل الى كتاب « نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » صارفين اهتمامنا بالخصوص الـى التعريف بغرضه ومضمونه ـ بعد مؤلفه ـ ثم قيمته التصويرية الاجتماعية والتاريخية فضلا عن الطابع الادبى الطريف الذى يلتقى فيه مع « الحكاية » .

« حكايـة ابى القاسـم البغـدادى »

أ) المؤلف : لا نعرف عن هذا المؤلف الشىء الكثير ، وغاية ما وجدنا عنه فيما يتعلق بحياته ، ما ذكره آدم ماتز فى المقدمة الالمانية التى صدر بها طبعته لهذه الحكاية حيث عرفه بانه (5) ابو المطهر الازدى محمد بن احمد ، وقليلا ما ورد ذكره فى المجموعة الادبية او كتب التراجم ، والظاهر انه ولد فى الربع الاخير من القرن الثالث وعاش فى صميم القرن الرابع هـ فقد كان فى سنة 918/306 من الفتيان الماجنين بدليل قوله : « ولعهدى بهذا الحديث سنة 306 وقد احصيت انا وجماعة بالكرخ اربعمائة وستين جارية فى الجانبين وعشر حرائر وخمسة وسبعين من الصبيان البدور يجمعون مـن الحسـن والحذق والظرف ما يفـوت حدود الوصف ، هذا سوى ما كنـا لا نظفر بهم ولا نصل اليهم بعزمهم وحرصهم ورقبائهـم وسوى ما كنا نسمعـه ممـن لا يتظاهر بالغناء والطرب الا اذا نشط فى وقت او ثمل فى حال وخلع العذار فى هوى قد خالفـه واضناه . . . الخ . » ويتحدث المؤلف فى موضع آخـر من كتـاب (6) عن مجلس أنس قضاه مع ابن الحجـاج (7) وأبى محمد اليعقوبى

---

(5) وعنه أخذ زكى مبارك عناصر ترجمته : انظـر : « النثر الفنى فى القرن الرابع » ، مطبعـة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، 1934/1352 ، 1 ، 338 ـ 351 .

(6) انظـر ص : 88 .

(7) عن ابن الحجاج وهو من فحول شعراء القرن الرابع هـ. / العاشر م. انظر خاصة : الثعالبى: « **يتيمة الدهـر** » ، ط . القـاهرة (م. م. عبد الحميـد) 3 ، 31 ـ 104 ، 113 ـ ابـن خلكان : « **وفيـات** ،،، ط . القاهرة ، 1948/1367 ـ الطبعـة الاولى ، 1 ، 426 ـ 428 (ترجمـة رقـم 184 . ـ **دائـرة المعارف الاسلاميـة** ، 2 ، 404 ، مقـال « ابـن الحجـاج لمرخليوث . ـ الاسطرلابى : « **مقتطفات من ديوان ابن الحجاج** » (أطروحة مرقونة باللغـة الفرنسية ، رقم 8 بمكتبة معهد الدراسات الاسلامية ، بباريس . الخ ،،

الى سنة 391/1001 ، وثالثهم الى سنة 385/995 ، فحكاية ابى القاسم وابى الحسن بن سكرة (8) ، وهم من اعيان القرن الرابع هـ . عاش اولهم البغدادى وقعت بلا ريب فى أواسط القرن الرابع هـ. (9)

ب) **موضوع الكتاب :** لقد اجمع كل من تعرض بالدرس لمضمون الكتاب على طرافته باعتباره فريدا من نوعه فى الأدب العربى ، قديمه وحديثه ، اذ هو بوجه عام عبارة عن « ملفات » عبر عنها مؤلف الكتاب نفسه بقوله : « أما الذى اختاره من الأدب فالخطاب البدوى والشعر القديم العربى ثم الشوارد التى آفترعتها خواطر المتأخرين من اعلام الادباء والنوادر التى آخترعتها أقراح المحدثين من اعيان الشعراء هذا الذى أحصله من ادب غيرى واقتنيه واتحلى به وادعيه وارويه من ملح ما تنفسوا به وتنافسوا فيه ، ويصدق شاهدى عليه أشعار لنفسى دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها .

ويمضى المؤلف معرفا فحوى الحكاية بقوله : « ثم ان هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر ، فينفق منه الفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات اهل بلده مستفصحة ومستفضحة ، فأثبتها خاطرى لتكون كالتذكرة فى معرفة اخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم وكالانموذج المأخوذ عن عاداتهم وكانها قد نظمتهم فى صورة واحدة ، يقع تحتها نوعهم وتشترك فيها اشخاص ذلك النوع على احد واحد . بحيث لا يختلفون فية الا بآختلاف المراتب وتفاوت المنازل . » (10)

وواضح من خلال ما اورده ابو مطهر الازدى نفسه عن مضمون « حكايته » أن غرضه منها تصوير أخلاق البغداديين فى عصره تصويرا واقعيا حيا من خلال ما آتصف به بطله ابو القاسم البغدادى من مساوىء وخلال ومتناقضات هى الميزة الاساسية لطبعه تبرز من خلال مواقفه واقواله واحواله .

ومما يلفت الانتباه ان المؤلف انتهج فى كتابه طريقة المحاكاة بمعنى نقل الاشياء كما هى على علاتها وتقليد ما هو جار سائر فى عصره والمجتمع الذى عاش فيه وعرفه كتقليد الالفاظ مهما كانت قبيحة مستهجنة او مليحة

---

(8) عن ابن سكرة : انظر خاصة : « اليتيمة » ، 3 ـ 30 ، 125 ـ ابن خلكان : **الوفيات** ، 40 (ترجمة رقم 638) . الخ ،،،

(9) انظر : زكى مبارك : « النثر الفنى فى القرن الرابع » ، 1 ، 338 .

(10) انظر « حكاية أبى القاسم البغدادى » ، ط . آدم ماتز ، هيدلبرغ ، 1902 ، المقدمة ، ص 1 .

مستظرفة ، واللهجات والاقوال والمواقف التى عرف بها البغداديون خصوصا ، مجسمة في صفات بطله .

وظاهرة التقليد هذه ابرزها ابو مطهر الازدى فى مقدمة كتابه بقوله ، مشيرا الى تأثره فيها بالجاحظ (11) . ولعلى صرت في ذلك كما قال ابو عثمان الجاحظ فى فصل من كلامه « وانا مع هذا نجد الحاكية من الناس يحكى الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا ، **وكذلك تكون حكايته للمغربى والخراساني والاهوازى والسندى والزنجى نعم حتى تجده كانه منهم .** »

ويستطرد المؤلف فى هذا المعنى قائلا (12) « فاما اذا حكى كلام الفأفاء ، فكأنه قد جمع كل طرفة فى كل فأفاء في الارض فى لسان واحد كما انك تجده يحاكي الاعمى بصورة ينشئها بوجهه وعينيه واعضائه لا تكاد تجد من الف اعمى واحدا يجمع ذلك ، فكأن هذا **الحاكي** قد جمع ما هو مفترق فيهم جميع طرف حكايات العميان فى اعمى واحد ، ولقد كان فلان يقف بباب الكرخ بحضرة المكاريين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب الا ينهق وقد تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا ينبعث له ولا يتحرك كحركته لصوت هذا الحاكي وكأنه قد جمع جميع النغم التى تناسب نهيق الحمار فجعلها نهيق حمار واحد فارتاحت لسماع ذلك نفوس جميع الحمير ، ولذلك زعمت الاوائل ان الانسان انما قيل له العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لانه **يصور بيده كل صورة ويحكى بفمه كل صوت** ولانه يأكل الحب كما تأكل الطيور ، ولان فيه اشكالا من جميع اجناس الحيوان . »

ويتضح مما سبق ان المؤلف متأثر بالجاحظ في اسلوبه وطريقته وانه اراد تصوير بنى عصره من البغداديين من خلال رجل واحد هو تعبيره ـ اذ فيه تتجسم صفاتهم ومن خلال اقواله ومواقفه تبرز اقوالهم ومواقفهم . (13)

وقد عرف ابو مطهر الازدى « بطله » هذا بقوله : « كان هذا الرجل المحلى يعرف بابى القاسم احمد بن على التميمى البغدادى شيخا بلحية بيضاء تلمع فى حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وله عينان كانه ينظر بهما من زجاج اخضر تبصان كأنهما تدوران على رئبق ، عيارا نعارا ، زعاقا شهاقا ، طفيليا

(11) نفس المرجع ، ص 1 .
(12) نفس المرجع ، ص ص 1 ـ 2 .
(13) نفس المصدر ، ص ص 3 ـ 10 .

بابليا ، اديبا عجيبا ، رصافا قصافا .... مداحا قداحا ، ظريفا سخيفا ، نبيها سفيها ، قريبا بعيدا ، ..... صديقا زنديقا ، ناسكا فاتكا ... »

ويتجلى من هذه الاسطر الاخيرة ان هذا الرجل قد جمع المحاسن والمساوئ في آن واحد وهو بذلك ، في نظر صاحب الكتاب ، صورة للبغداديين كما عرفهم ولنسمع الى ابي مطهر الازدي يعرف بطله :

« ... عاشر المقامرين والنباذين وتخلق باخلاق المخانيث والقرادين ودرس علم الزراقين والمشعبذين » :

شيــخ بنـــــار جهنـــــم قبـل الممـات قد اصطلـى
تلقـــاه شهمـــا فارهـــا عنـد الفســوق محصـــلا
متفقهـــــا متكلمـــــا متبصـــرا متـأمـــلا
امــا امامــا في الخســا رة او نبيــا مرســـلا
واذا لهجــت بعـدلـــه وسبيلـــه ان يعـــدلا
وطمعت فــي أن تـأنـــف الشيخ السخيف وتخجـــلا
خاطبت شيخــا أبلهـــا مثــل الحمــار مغفـــلا
يدعــى الى تــرك الفســو ق فيستعيـذ مـن البـــلا

وينهى المؤلف الحديث عن اوصاف ابي القاسم لينتقل الى ابراز افعالـه وعجائبه ومغامراته قائلا (14) . « هذه بعض اوصاف الشيخ فآسمع الآن الى اخباره وما نجلوه من طيب ابرازه تستمع شرح قصة خضت منها في فنون غريبة الالوان وحديثا كالدر الفت منه بين نظم الياقوت والمرجان . »

ثم يصوره لنا وقد دخل على قوم في مجلس لهم فيتكلف الوقار والخشوع والتأدب وينتصب بينهم واعظا الى ان يتفطن الحاضرون الى حقيقته فيفتضح امره بين الجماعة ، و « كان من عادته ان يدخل دار بعض الاكابر متماوتا متسمتا في نسك الابرار عليه طيلسان قد اسبل طرفه على جبينه وغطى شطر وجهه فاذا رأى مجلسا مشهودا باعيان الناس اخذ يهمس بتلاوة القرآن ثم يسلم من خلالها على القوم بترحيم ونعمة فيها شجى ويقبل على صاحب الدار ويقول : حيى الله ذا الوجه بالسلام وحباه بالاكرام ، وجلس متخافتا بقراءته ساعة مديدة ثم يجهر يسيرا من نجواه بقوله تعالى : « رجال لا تلهيهم تجارة

---

(14) انظر نفس المرجع ، ص ص 4 ـ 5 .

ولا بيع عن ذكر الله واقام الصلاة وايتاء الزكاة يخافون يوما تنقلب فيه القلوب والابصار ليجزيهم الله احسن ما عملوا ويزيدهم من فضله والله يرزق من يشاء بغير حساب (15) .

ولا يزال يتصنع ويتخشع الى ان يلحظ واحدا من القوم متبسما فيقول حينئذ بذلك الخشوع والاستكانة والخضوع بعد اسبال الدموع وتصاعد الانفاس من الضلوع يا قاسي القلب اكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح ، لا حول ولا قوة الا بالله انت في لهو وطرب واهل بيت نبيك في قتل وحرب ثم يستعبر ويقول :

لعن الله من يعادي عليا ... وحسينا من سوقة وامام

ويمسح عينيه من البكاء ويتنفس الصعداء ويقول :

انا أبرأ من كل من اضمن الغد ... ر بعهد الوصي يوم الغدير
انا مولى محمد وعلى والامامين شبر وشبير (16)

« ينشدها انشادا يشجي الحاضرين ويطرب السامعين ويبقى على هذه الحال من ناموسه الى ان يتفطن له جلد من القوم فيقول : « يا ابا القاسم لا بأس ، ما في القوم الا من يشرب وينيك » . فاذا سمعها تبسم . ويقول : حقا بالله كشاخنة صفاعية اولاد الغناء او الحشايا اتباع الشواء والقلايا عبيد القدح والرطلية اخوان البزر ما ورد والقلية كلهم كما هم نعم ، ثم ينطلق من جلسته ويحل من عقد حبوته وينحي طرف طيلسانه عن جبهته ويستوى في جلسته ويقول صباحا صالحا لا رديا ولا فاضحا وينظر الى احد الحاضرين ثم يقبل على صاحب المجلس ويقول : يا سيدنا من هذا ، ما آسمه ، امتعنى الله بفقده .... »

وهكذا يمضي ابو مطهر الازدي في تصوير بطل الحكاية ابي القاسم البغدادي في مواقف شتى يقفها بهذا المجلس ، مصورا في نفس الوقت وتفاعله معهم اذ ان صاحبنا ـ بطل الحكاية ـ يحب الولائم « يحضر موائدها ويخبط ثرائدها اهله ويرتفع في اطايبها ويمعن في غرائبها ولا يقصد من الالوان الا احسنها صنعة وألذها مضغة واغلاها سعرا في السوق واسلسها في

---

(15) السورة 24 ، الآية 37 .

(16) انظر بقية الابيات ص ص 5 ـ 6 من « الحكاية » .

الحلوق .... طبعه بحمد الله طبع الديك يأكل ويشرب وينيك .... ، تسافر يده على الخوان ويسفر وجهه بين آختلاف الالوان ... » (17)

وهكذا يتفنن المؤلف في وصف هذا الشيخ الذى يدخل البيوتات ويحضر المجالس ويستغل الفرص المتاحة له ليأكل ويشرب متظاهرا بما ليس فيه فيقضى بين القوم كامل يومه « ثم يتم فى النوم فيسمع بالغداة اول ما يسمع صياحه ويقول اصبحنا واصبح الملك لله مرحبا بالنهار الجديد والكاتب الشهيد اكتب باسم الله الرحمان الرحيم ، يقول ابو القاسم على بن محمد التميمى البغدادى اشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له وان محمدا عبده ورسوله ، ربنا آمنا بما انزلت (الاية) (18) .... فيتبسم من الجماعة واحد فيقول ويحك اكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه السلام وعلى آبائه الطاهرين السلام :

« لعن الله من يعادى عليا وحسينا من سوقه وامام »

وينشد الابيات على المنسوق فى اول الرسالة والناموس الموصوف فيها ثم يقوم ويلبس الطيلسان على هيئته الاولى ويقول السلام عليكم (19)
ويختم المؤلف حكايته بقوله :

« هذه حكاية ابى القاسم البغدادى التميمى واحواله التى توضح لك انه كان غرة الزمان وعديل الشيطان ومجمع المحاسن والمقابح متجاوزا الغاية والحد متكاملا فى الهزل والجد موفورا من الاخلاق والنفاق متخلقا منها بأخلاق أهل العراق ... »

ومن خلال ما أوردنا يبدو ابو القاسم البغدادى بمثابة المكدى الذى نجد نظيره فى مقامات بديع الزمان الهمذانى ، مجسما فى شخص ابى الفتح الاسكندرى ، يحضر المجالس متظاهرا بما ليس فيه متدخلا بما عنده من ادب وشعر و « ثقافة اجتماعية وادبية تتراوح بين العمق والضحالة ويبدو – على كل – قادرا على استهواء اهل المجلس الذى اقتحمه – فى غير تردد ولا خجل – بما يتفوه به تارة من احاديث وعظية مركزة على اقتباسات يحسن اختيارها وهى آيات قصيرة مطابقة للمقام ، او بما يتشدق به من الفاظ عامية

(17) انظر ص 11 من « الحكاية » .
(18) السورة 3 – الآية 46 .
(19) انظر ص 145 من الحكاية .

طاغية على اسلوبه ، مفردات خشنة قبيحة ، لا تكون محل استفظاع او استكراه من قبل الحاضرون من الاعيان ...

وقد يظهر ابو القاسم ـ من خلال اقواله ومواقفه تارة حاد الذكاء موقد الذهن ، وطورا ساذجا سخيفا ، وكثيرا ما يبدو شبيها بالمكدى الذى عرفناه فى مقامات البديع او على الاحرى فى البعض منها ، حيث يميل الى تسلية سامعيه بشتى الوسائل الممكنة ومنها بالخصوص استعمال العبارات النابئة ، فى غير ورع ولا آحتشام ، سالكا سبيل النقد اللاذع لسلوكهم واحوالهم فى آن واحد ، وهكذا يقضى معهم كامل اليوم قبل ان ينتقل الجمع الى الاكل والشرب والطرب ثم يقبل الليل فيستسلمون الى النوم حتى الصباح ، ولا يفيقون الا عند سماع صوت المؤذن يناديهم الى الصلاة ، وعندئذ ينهض ابو القاسم ويأخذ فى تقريع القوم وتوبيخهم ويخطب فيهم مندداً بالحادهم وكفرهم ، داعيا اياهم الى التوبة وطلب المغفرة .

طريقة المؤلف واسلوبه :

مما يجدر ذكره فى هذا الشأن ان ابا المطهر الازدى اراد قبل كل شيء ان يصور اصنافا من معاصريه ، ومن البغداديين خصوصا ، وان ينقد عيوبهم من خلال بطله ، ثم كأننا به ـ من الناحية الادبية والانشائية الصرفة ـ اراد ان يصنف كتاب ادب جمع فيه ـ كما قال ـ نبذا من الملح الادبية « والطرف البدوية والاشعار القديمة الى جانب الشوارد التى « آفترعتها خواطر المتأخرين من اعلام الادباء والنوادر التى اخترعتها اقراح المحدثين من اعيان الشعراء » ... فضلا عن اشعار لنفسه ورسائل سيرها ، ومقامات حضرها ، وذلك كله لاخصاب محور كتابه وهو الحكاية عن « رجل بغدادى كان يعاشره ... » كما رأينا (20)

وبذلك يعتبر الكتاب كتاب ادب طريفا ، يهدف فيه صاحبه الى التصوير الاجتماعي والنقد ، ملتزما طريق النقل والمحاكاة اى الكشف بأمانة عما كان يجرى فى بيئته وعصره من سلوك ومواقف وسير غريبة فى بعض المجالس التى يرتادها الاعيان ، وقد يكون قصد ـ بفضل ما توخاه من اسلوب شعبى فكه ـ قد جمع بين حب الافادة والتسلية ، على غرار ما فعله الجاحظ قبله ،

(20) انظر مقدمة الكتاب ـ الجزء الاول ـ ص 1 .

على ان حكايـة ابى القاسم البغدادى « تتميز عن مؤلفـات ابى عثمـان بطابعها الطريف النادر فى نوعه ، وهى ــ فى أسلوبها ــ قريبة من المقامـة ، رغم اختلافها عنها مضمونا وشكلا .

وقد ابرز الاستاذ شارل بلا (21) وجه الشبه والاختلاف بين هذه وتلك فى المقـال الذى خصصه للحكايـة وخاصة « حكايـة ابى القاسم » مبينا ان الحكاية تختلف عن المقامة من حيث الطريقة الفنية التى سلكها صاحبها فى تصنيفهـا .

ولئن كانت المقامات من صنع خيال مؤلفها فان « حكاية » الازدى تصوير واقعى حى لعادات البغداديين وتقاليدهم .

الاسلـوب :

لقد نزع مؤلف « الحكاية » الى استعمال الفاظ غير عربيـة صحيحـة واخـرى غير قاموسية مثل : لفظة : « ايش » (22) ــ والفاظ غير صحيحـة كقوله : « اشر من طين » عوض « شر من طين » وذلك فى الفقـرة :« أشر من طين السماكين وأشق من ريح الدباغين » هذا فضلا عن عـدد كبير مـن الالفاظ الفاحشة اوردها على لسان « بطله » كقوله :

« طبعه بحمد الله طبع الديك يأكل ويشرب وينيك » (23)

او بعض الالفاظ العامية من نوع : « كأن الموائد التى **يعبيها** والثرائد التى يدينها (24) .

ووجه الشبه بأسلوب المقامات باد فى قوله : (25)

« تسافر يده على الخوان ويسفر وجهه بين آختلاف الالوان يغشى عليا لقدره ومعاوية لقدره ، مع الذئب يعيش ومع الراعى يستغيث »

وقد نزع المؤلف ــ فى اطار الناحية الفنية للحكاية ــ الى تصوير الحركة الشيعية فى عصره ، فى اسلوب فكه خفيف ، يغلب عليه المزح والتظاهر بالجد ، وكذلك حركة الزندقة كما يجسمها « بطله » من خلال هذه الاقوال : (26)

---

(21) انظر دائرة المعارف الاسلامية ــ الطبعة الجديدة ، 3 ، 379 ــ 384 .
(22) ص 8 ــ (23) ص 11 ــ
(23) ص 11 .
(24) ص ، 101 .
(25) ص ، 11 .
(26) انظـر ص 145 من الحكايـة .

« ويقول ابو القاسم على بن محمد التميمى البغدادى : اشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له وان محمدا عبده ورسوله ، رتبنا آمنا بما انزلت» (27)»
الا الله وحده لا شريك له وان محمدا عبده ورسوله ، ربنا آمنا بما انزلت» (27)
الى شتى الوان اللهو والعبث ... !

وبذلك يذكرنا بأبى الفتح الاسكندرى الذى ينتقل متلونا كالحرباء من مظهر الورع والخشوع الى مظهر الفسق والوقوع فى السخف ، على ان وجه الشبه يبرز جليا بين الحكاية فى « وصف الثقيل » الذى تفنن فيه ابو مطهر الازدى (28) وما جاء فى نفس الغرض بالمقامة الدينارية مثلا . (28 مكرر)

ومهما يكن وجه الشبه بين الحكاية والمقامة فالاولى تختلف عن الثانية من حيث الشكل والمضمون وما من شك - كما ذهب الى ذلك الاستاذ شارل بلا - فى مقاله « حكاية » الوارد بالطبعة الثانية من دائرة المعارف الاسلامية ، كما سبق ان اشرنا اليه - فى ان الحكاية تشكل فنا ادبيا طريفا يكاد يكون فريدا من نوعه فيما ظهر من فنون الادب واغراضه .

« نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة »

مؤلفه : حياته ومؤلفاته

هو القاضى ابو على المحسن بن على التنوخى (29) ووالده القاضى ابو القاسم على بن المحسن ، وهى اسماء لامعة فى عالم الادب والشعر والقضاء ، ولد ابو على المحسن التنوخى سنة 327/9 - 839 بالبصرة ، فى بيت فقه وعلم فنشأ منذ طفولته محبا للدرس ، وسمع من بعض الاعلام فى عصره مثل ابى بكر الصولى ، وهو حدث ، وكان اول سماعه الحديث وهو فى السابعة من عمره ، وكان أبوه صديقا للوزير ابى محمد المهلبى وزير معز الدولة البويهى الذى كان اول من دخل بغداد من امراء الدولة البويهية سنة 334/6 - 945 وانتصب بها ، ممهدا السبيل لقيام هذه الدولة بالعراق قرنا ونيفا من الزمن (29 مكرر) . كما سمع ابو على المحسن من ثله من الفقهاء مثل القاضى احمد بن سيار قاضى الاهواز ،

---

(27) السورة 3 - الآية 46 .
(28) راجع الصفحة 120 من الحكاية .
(29) انظر لمقامات البديع ، ط ، اسطمبول ، 79 - 80 .
(28م) انظر خاصة : ابن خلكان : « وفيات الاعيان » ، ط م. م. عبد الحميد ، 3 ، 301 .
(29م) من سنة 946/334 الى سنة 447/56 - 1055 .

وقد اتصل ، مثل ابيه ، بالوزير المهلبي الذى قلده القضاء ببغداد سنة 349/1 ـ 960 ، وفيها استقر التنوخي ، حيث شملته عناية الوزير ورعايته واصبح من ملازمي مجلسه ، وقد اشتملت بعض القصص الواردة فى كتابه « نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » فى شأن مجالس الوزير المهلبى ، على حوادث نص التنوخي على وقوعها فى السنة 350 هـ والسنة 351 هـ .

مبارحتــــه بغــــداد :

والظاهر ان المحسن التنوخي بارح بغداد ما بين سنة 355 و 360/961 و 970 ويتضح هذا من فقرة وردت فى مقدمة الجزء الاول من النشوار حيث قال : « واتفق انني حضرت بمدينة السلام سنة 360 هـ بعد غيبتي عنها سنين فوجدتها محيلة ممن كانت به عامرة ...) وان ذلك هو الذى دفعه الى تأليف كتابه « كتابه « النشوار » حيث بدأ به سنة 360 هـ وانهاه سنة 380 هـ . وبعدان بارح بغداد ، رجع اليها واستقربها منذسنة 360/970(30). وفيها اتصل بكبار الشعراء مثل ابن الحجاج والاعيان من امراء الدولة البويهية ورجالاتها وكانت صلته بعضد الدولة البويهى (31) خصوصا متينة اذ كان يرافقه فى اسفاره ويلازمه فى مجالسه ، وبعد وفاة الامير البويهى عضد الدولة سنة 372/982 لا نعلم الكثير عما اصبحت عليه حياة التنوخي ، لكن يبدو انه لم يتقلد عملا من اعمال السلطان وانه قصر وقته على اتمام كتابه النشوار الذى بدأه سنة 360/970 وعلى تأليف كتابه « الفرج بعد الشدة » الذى بدأه سنة 373/983 ، وقد استخلص اكثر اخباره من « النشوار » .

أخلاقــه وآراؤه : كان المحسن التنوخي ذكيا كريم النفس ، منتميا الى مذهب ابى حنيفة متمسكا فى نفس الوقت بالاعتزال مدافعا عنه . وكان مناوئا للحنابلة ، وقد اثنى على المعتزلة وندد بالحنابلة فى العديد من القصص التى اوردها فى « النشوار » ، وقد اتهمه ابن الاثير فى كتابه « الكامل فى التاريخ » (32) بانه كان شديد التعصب على الشافعي ، هذا وكان التنوخي يؤمن بالتنجيم والعيافة والزجر وغيرها

وفى « النشوار » قصص عديدة عن القضاة واخبارهم وكانت بينه وبينهم بعض المنافسة كما يتضح ذلك من خلال كتابه .

(30) انظـر : الزركلي : الاعــلام 7 ، 357 .
(31) عن عضد الدولة انظر بالخصوص : الثعالبى « اليتيمة » ، 2 ، 216 ـ 218 ـ مقال « بديهيون » و « عضد الدولة » دائرة المعارف الاسلامية .
(32) الجزء 8 ، 307 ـ 308 ، والجزء 9 ، 15 .

مؤلفاتــه : للتنوخي مؤلفـات فى الشعـر والنثـر وقـد قـال عنـه ابو نصر سهل بـن المرزبـان (33) . « انـه رأى لـه ديـوان شعـر فى بغداد ، وان حجمه كان اكبر من حجم ديوان ابى القاسم والده ، وان بعض العوائق حالت بينه وبين تحصيله فاشتد اسفه عليه ، ونحن نشارك ابا نصر فى اسفه ، فان ديوان التنوخي معتبر فى جملة الدواوين الضائعة .

اما مؤلفاته النثرية فهى معروفة لدينا بفضل عناية المحققين والناشرين لها ، ومنها :

(أ) « **نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة** » الذى الفه فى عشرين سنة فى احد عشر مجلدا (34).

(ب) « **الفرج بعد الشدة** » ، الذى الفه بعد كتاب النشوار . (35)

(ج) **المستجـاد مـن فعـلات الاجـــواد** » (36)

وللتنوخي مجموعة اقوال فى الحكمة سماها : « عنوان الحكمة والبيان » ، ذكر ذلك المستشرق « مرجوليوث » فى مقدمة الترجمة الانجليزية للجزء الاول من النشوار ، وقد اسفلنا الحديث عن ذلك فى مقدمة هذا المقال .

وفاتـه : توفى المحسن التنوخى سنة 384/994 ـ 93 عـن 57 سنة . وخلف ابنا واحدا وهو ابو القاسم على بن المحسن ، خلفه صبيا فى الرابعة عشرة .

كتاب : « نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة » :

ان الشكل الادبى الثانى الذى نتناوله فى هذا المقال هو الخبر ، الـذى يكتسى صبغة ادبية واجتماعية وتاريخية اذ هو عبارة عن نادرة قصيرة فى اغلب الاحيان وقد تطول احيانا وتتناول ما كان يدور فى عصر المؤلف من احداث

---

(33) اديب اصبهانى ، كرر الرحلة الى بغداد فى طلب الكتب ، واستوطن نيسابور وكان معاصرا للثعالبى صاحب « اليتيمة » ، توفى سنة 420/1029 ـ 1030 (الاعلام ، 3 ، 210)

(34) انظر اعـلاه (مقدمة المقال) .

السيوطى : « **بغية الوعاة** » ، الطبعة الاولى ، القاهرة ، 1326 ، ص 374 ، ابن الجوزى : « **المنتظم** » 7 ، 113 ـ 118 ، « **دائرة المعارف الاسلامية** » : مقال « عضد الدولـة » 1 ، 145 ـ 146 (الطبعة الاولى) ـ وكذلك الطبعة الثانية منها : مقال « عضد الدولة » 1 ، 217 ـ 219 .

(35) الطبعة الاولى لهذا الكتاب : القاهرة ، 1375/1955 جزءان فى مجلد واحد .

(36) ط . بدمشق ، تحقيـق محمد كـرد علي .

تتعلق بحياة اعيان العصر خصوصا ، من خلفاء وامراء ووزراء وقضاة وكتاب وادباء .

وقد الفه صاحبه في عشرين سنة (اولها سنة 336/947/948) في احد عشر مجلدا ، واشترط « **ان لا يضمنه شيئا نقله من كتاب** » .

وقد قال عن الاخبار التي اوردها فيه ما يؤيد ذلك حيث جاء في مقدمة الجزء الاول منه ما يلي (37) :

« هذه الاخبار جنس لم يسبق الى كتبه وانا انما تلقطتها من الافواه دون الاوراق »

قد نشر المستشرق « مرجليوت » اول مجلد منه سنة 1921 عن نسخة في مكتبة باريس العمومية وبذل البحاثة الشهير احمد تيمور جهده في تفسير ما ورد فيه من الغريب ونشر ثمرات افكاره في المجلدين الثاني والثالث من مجلة المجمع العلمي العربي في دمشق واخبر انه يملك عنده نسخة من الجزء الثاني ، ويضيف المستشرق مرجوليوث ان صديقه كرنكو نبهه الى وجود مخطوط المتحف البريطاني رقمه (9586 شرقي) ، ونشر الكتاب بعنوان « جامع التواريخ المسمى بكتاب نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة ، كما اسلفنا في مقدمة هذا المقال (38) وهو من امثل ما الفه الاخباريون في التاريخ والتراجم والاجتماع الاسلامي وربما كان هذا المصنف نسيج وحده في موضوعه وهذا من الاسباب التي ادتنا الى العناية به ودرسه . فهو لم يسرد وقائع التاريخ واخبار رجاله كما سرده غيره وانما هو املى من خاطره اخبار الذين عرفهم في حياته من طبقة الوزراء والقضاة وكبار الكتاب والعمال الذين هم صفوة رجال الدولة العباسية في القرن الرابع هـ . علاوة عن اعلام الدولة البويهية من امراء ووزراء وكتاب .

وقد تعرض زكي مبارك (39) الى ما ذهب اليه مرجوليوث بخصوص لفظة نشوار قائلا : « والنشوار كلمة فارسية اصلها « نشخوار » ومعناها جرة الحيوانات المجترة وقد استعملها التنوخي بمعنى الحديث « طيب النشوار والادب » « حسن النشوار رواية الاخبار »

(37) انظر ط . عبود الشالجي ، بحمدون ، العراق 1391/1971 (المقدمة) .
(38) انظر ص ص 3 ـ 8 من الكتاب (ط . دمشق 1348/1930)
(39) انظر « النثر الفني » 1 ، 315 .

قيمة الكتاب : ان مقدمة « النشوار » تدل على فحواه واهميته ، ويحدثنا المؤلف انه اتصل بكثير من الناس ممن عرفوا احاديث الملل واخبار الممالك والدول ووقفوا على محاسن الامم مصايبهم وفضائلهم ومثالبهم ، وسمعوا اخبار الملوك والكتاب والوزراء والسادة والبخلاء وذوى الكبر والخيلاء والاشراف والظرفاء ، والمحادثين والندماء ، والسفهاء والخلصاء ، والمحدثين والفقهاء ، والفلاسفة والحكماء ، واهل الآراء والاهواء والمتأدبين والادباء ، والمترسلين والفصحاء والرجاز والخطباء ، والعروضيين والشعراء ، والنسابين والرواة ، واللغويين والنحاة والشهود والقضاة ، والامناء والولاة ، والمتصرفين والكفاة والفرسان والامجاد والشجعان والانجاد ، والجند والقواد واصحاب القنص والاصطياد ، والجواسيس والمتخبرين والسعاة والغمازين ، والوراقين والمعلمين والحساب والمحررين ، والعمال واصحاب الدواوين والاكرة والفلاحين والمتكلمين على الطرق والواعظين والقصاص ، واهل الصوامع والخلوات والنساك والصالحين والعباد والمتبلين ، والصوفية والمتواجدين والائمة والمؤذنين ، والقراء والملحنين » .

ولا ينسى المؤلف اصحاب العاهات : « اهل النقص والمقصرين والاغبياء والمتخلفين ، والشطار والمتقين واصحاب العصبية والسكاكين ، وقطاع الطرق والمتلصصين واهل الخسارة والعيارين . »

كما يتعرض لاصناف اخرى من المجتمع ، غرضه ان يكون جمع فاوعى ، فيذكر فى نفس السياق اصنافا اجتماعية اخرى مثل « لعاب النرد والشطرنجيين، والملاح والمتطايبين ، واهل النادرة والمضحكين ، والطفيلية والمستطرحين ، والاكلة والمؤاكلين والشراب والمعاقرين ، والمغنيات والمغنين والرقاصين والمخنثين ، واهل الغزل والمتخالعين ، والبله والمغفلين ، والمفكرين والموسوسين ، والملحدة والمتنبئين ، والاطباء والمنجمين والكحالين والفصادين، والآسية والمجبرين ، والشحاذين والمجتدين ، والمجدودين والمحدودين ، والسعاة والمسافرين ، والمشاة والمتغربين ، والسياح والغواصين ، وسلاك البحار والمفازات ، واهل المهن والصناعات والمياسير والفقراء والتجار والاغنياء ...

ولا يغفل المؤلف عن العنصر النسائى منتقلا من الحديث عن « الفواضل من النساء وحرائرهن » الى « الاماء » ثم يتحول الى « خواص الاحجار والحيوانات ، والادوية والعلاجات والاحاديث المفردات » ويختم « بطريف المنامات وشريف الحكايات وغير ذلك من ضروب احاديث اهل الخير والشر

والنفع والضر وسكان المدر والوبر والبــدو والحضر ، شرقا وغربا ، بعــدا وقربــا » (40)

ويتضح مما سبق ان المحسن التنوخي اراد وضع كتاب هو عبارة عن موسوعة من الاخبار التاريخية ذات الصبغة الادبية والتاريخية الطريفة ، ومما يجدر ذكره ان كل هذه الاخبــار لم ينقلها من كتــاب وانما اخذها سماعا من مشائخ عصره او عاشها بنفسه فأوردها كما كانت بدون تحليل او شرح او زيادة او طرح وقد اكد ذلك بقوله متحدثا عن طريقة تصنيف كتابه :

« وكان القوم الذين استكثرت منهم واخذت ذلك عنهم يحكونه في اثناء مذاكرتهم وفي عرض مجاراتهم ، نفيا للمساكتة واجترارا للمثافنة (41) وصلة للمجالسة وفتحا للمؤانسة وسيرا لاحاديث الدنيا ، ماضيا وباقيها ، وتواصفا لسير اهلها وما جرى فيها ، وتمثيلا بين ما شهدوه منها وسمعــوه عنها وعانوه من تقبلها ، وقاسوه من تصرفها واخبروا به من عجائبها ... فاحفظ عليهم ذلك في الحال ... واستفيده في احوال ، الخ... »

ويظهر من هذه الفقرات ان المؤلف كان فضوليا محبا للاطلاع ، يذكرنا في هذا المقام بالجاحظ علاوة عما يتصف به من قوة الحس ودقة الملاحظة ، وهو شبيه بأبي عثمان في تعقبه الادباء والشعراء والوزراء ومن عداهم من مختلف الطبقات ، ويعي كل ما يسمع ويقيد كل ما يقع له من الاخبــار والاشعــار والمحاورات والمحادثات حتى استطاع ان يكون نسيج وحده في هذا النوع من التاليف .

نقده واسلوبه : وان من يطالع فصول كتابه يتبين ان المحسن التنوخي خصب في لغته وانشائه وان من يطالع مقدمة الكتاب ويتمعن في تاليفها يلاحظ نزعة المؤلف الى السجع واستعمال المرادفات اللغوية .

ومن حيث نقده ، يبدو انه ليس من المؤلفين الذين يفردون المتقدمين بالاجادة والابداع ، او يظنون انه لا جديد تحت الشمس ، وان المتقدم لم يترك شيئا للمتأخر ، ولكنه يؤكد ان من بين معاصريه من تفوق على الماضين ويقول في هذا الشأن :

---

(40) انظــر مقدمة الجــزء الاول من النشوار .
(41) أي المحادثــة .
(42) انظر مقدمة الكتاب ـ الجزء الاول (ط . عبود الشالجي) ص ص 7 ـ 8 .

فقد خرج فى اعمارنا وما قاربها من السنين من مكنون اسرار العلم وظهر من دقيق الخواطر والفهم ما لعله كان معتاصا على الماضين وممتنعا على كثير من المتقدمين » (43)

نقــده الاجتمــاعى :

لم يكن التنوخى ــ فيما يبدو من خلال ما ألف وقدم من الاخبار ــ انه لم يكن راضيا عن الحكام والامراء من اهل زمانه ، فهو يراهــم مــن المتخلفيــن فى طباعهم ومواهبهم . ويحكم على اهل عصره بالفساد ، ويرى طباع اهله متغيرة ، ورغبتهم فى العلم معدومة وهممهم مفقودة ، ويقول فى هذا الشأن : (44)

« فنحن حاصلون فيما روى من الخبر انه لا يزداد الزمان الا صعوبة ولا الناس الا شدة ، ولا تقوم الساعة الا على شرار الخلق وما احسن ما انشدنى ابو الطيب المتنبى لنفسه من قصيدة فى وصف صورتنا :

« اتــى الزمــان بنــوه فى شبيبتــه . . .

فســرهــم واتينــاه عــلى الهـــرم »

ويتجلى من ذلك ان المؤلف يغلب عليه التشاؤم فينقد نقدا لاذعا عيوب قومه ولا ننسى انه ميال الى نشدان الكمال وقد تجلت نزعته الوعظية فى مجموعة النوادر التى ضمنها كتاب « الفرج بعد الشــدة » المعــروف بقيمتــه الاخلاقية الوعظية ونزعته الدينية .

ومن حيث طريقته يبدو متأثرا بالجاحظ وهو يقــول متحدثــا عنهــا :

« واوردت ما كتبته مما كان فى حفظى سالفا مختلطا بما سمعته آنفا من غير ان اجعله ابوابا مبوبة ولا اصنفه انواعا مرتبة »

ولا غــــرو ان يــرى المحســن التنــوخى فى اختـــلاط الاغــــراض والمــواضيع ترويحــا على النفس ووسيلــة للتخفيــف عــن القـــارىء من عبء المطالعة وتيسيرا للاستفادة ، مسلكه فى ذلــك مسلــك صاحب كتاب « الحيوان » و « والبيان والتبيين » .

(43) نفس المرجــع ــ ص 8 .
(44) نفس المرجــع .

وما من شك كذلك فى انه نزع فى كتاب « النشوار » ـ كما هو الشأن بالنسبة الى كتاب « الفرج بعد الشدة » نزعة وعظية اذ « كان مقتنعا باستفادة القارىء من تجارب من سبقوه »

وهو من وراء ما يرويه لنا من اخبار متنوعة يقصد كما فعل الجاحظ قبله الى الجمع بين التسلية والجد اى بين الافادة والوعظ والتربية الاخلاقية من ناحية وحب التلهية والتسلية للنفس والترويح عليها ، فيكون هكذا قد ضرب هو الآخر مثالا جديدا لمفهوم الادب فى عصره ، وهو تصوير حياة مجتمعه وابراز ما كان فيه من محاسن ومثالب ملحا على المساوىء والنقائص السائدة لدى الاصناف الاجتماعية التى سردها فى مقدمة كتابه ، هدفه من ذلك الاصلاح والافادة ، فى اسلوب جذاب وفى نطاق نوادر بل اخبار تتراوح بين الطول والقصر ، تستهوى نفس القراء وتستأثر باهتمام الدارسين والباحثين .

اهم المصادر والمراجع المعتمدة

(مرتبة حسب الحروف الهجائية لأسماء المؤلفين)

- ابن خلكان : « **وفيات الاعيان** » ط . القاهرة ، 1948/1367 .

- أبو مطهر الازدى : **حكاية أبى القاسم البغدادى** ط . آدم ماتز ، هيدلبرغ ، 1902 .

- الاسطرلابى : **مقتطفات من ديوان ابن الحجاج**
(أطروحة مرقونة باللغة الفرنسية ، رقم 8 ، بمكتبة معهد الدراسات الاسلامية ، بباريس .)

- بلا (شارل) : مقال « **حكاية** » ، دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الثانية ، 3 ، 379 _ 384 .

- التنوخى (أبو على المحسن) : « **كتاب جامع التواريخ المسمى نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة** » الجزء الثامن ، دمشق ، 1930/1386 .

- التنوخى (أبو على المحسن) : « **الفرج بعد الشدة** » الطبعة الاولى ، القاهرة ، 1375/ 1955 ، جزءان فى مجلد واحد .

- التنوخى : « **المستجاد من فعلات الاجواد** » دمشق ، تحقيق محمد كرد على

- » » **نشوار المحاضرة وآداب المذاكرة** ، ط . عبود الشالجى ، بحمدون (العراق) ، 1971/1391 .

- الثعالبى : **يتيمة الدهر** ، ط . القاهرة م. م. عبد الحميد الجزء 3

- دائرة المعارف الاسلامية : مقال « **ابن الحجاج** » لمرجوليوث ، 2 ، 404 .

- الزركلى : **الاعلام** ، 4

- كاهين (كلود) : مقال « **بويهيون** » ، دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الثانية 1 ، 984 .

- مبارك (زكى) : **النثر الفنى فى القرن الرابع هـ.** ط . دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، 1934/1352 .

- ماتز (آدم) « **ابو القاسم ،،،،** » هيدلبرغ ، 1902

- ماك دونالد (د . ب) : مقال « **حكاية** » دائرة المعارف الاسلامية ، 1 .

مُلاحظات حَول مَفهُوم الشِّعر عِند العَرب

حمّادي صمّود

استرعت انتباهنا أثنـاء قراءتنا لبعض الآثـار العربية القديمة المتنوعـة مجموعة من النصوص النظرية المتعلقة بقضايا الشعر وقد كشف لنا النظر ان بعضها ـ مما يتصل بالبنية خاصة ـ لم يستغـل ، ربمـا لمـا استقـر فى أذهان الدارسين من أن الشعر العربى شعر أغراض لا يعدو جانب البنيـة فيه موسيقى الوزن والقافية تنضاف الى النثر فتفرز شكلا ايقاعيا ، فليس هو اذن بنية لغوية متميزة ، أو لعدم الاهتداء الى مواطـن هذه النصوص اذ جـاء الكثير منها فى مصادر غير أدبية قل أن تعتمد مع أن أهميتها فى هذا المضمار لا تقل من بعض الوجوه عن المصادر الادبية نفسها .

وأن بعضها الآخر استغل بصفة جزئيـة وكثيرا ما أول انطلاقـا من آراء مسبقة ومواقف موروثة مما جعل دورها يقتصر على دور الشهادة لتلك الافكار أو عليها بدون أن تتبوأ المكانة اللائقة بها مصدرا للافكار ومولدا . (1)

ان قراءة هذه النصوص لا تنبهنا الى أهمية ما لم يستغل من تراثنا الادبى فقط بل تدفعنا الى الاحتراز من كثير من الافكار عن الشعر قبلناها اذعانا لقوة اجماع توهمناه فتقولنا على الادباء والنقاد كثيرا من الاشياء . وليس ادل على ذلك من حد الشعر نفسه . فقد فهمه الدارسون من العرب وغيرهم أنه لا يعدو أن يكون « كلاما موزونا مقفـى » وبنـوا على هذه الصياغة النظريـة نظريـات تتجاوز الشعر والادب الى الجمالية العربية القديمة . (2)

---

(1) وقعنا ـ ونحن نعد هذا البحث ـ على كتاب يحاول مؤلفه فى منهج دقيق تلافى هذا النقص فى الدراسة الادبية العربيـة . ويبدو أنه جزء أول من عمل جامعى أعـد بفرنسا . لكـن لاحظنـا ـ على ما فيه من المـام واسع بالنظريـة الادبيـة وتجديد فى الرؤيـة ـ أن بعض النصوص الهامة لم تعتمـد من ذلك مثـلا مؤلفات الفلاسفـة حول كتـاب « فن الشعـر » لأرسطاطاليس نخص بالذكر منها نصا لم يلق الى اليوم المكانة اللائقة بـه هو نص « حازم القرطاجنى » : « منهـاج البلغـاء وسراج الادبـاء » ، تحقيق : محمـد الحبيب بلخوجـة ، تـونس 1966 .

انظـر :

Jamel Eddine Bencheick : Poétique arabe : essai sur les voies d'une création éd. Anthropos, Paris, 1975.

(2) انظر مثلا : « غ. ف. غرنباوم » (G. U. Grunenbaum) : « دراسات فى الادب العربى» ترجمة : مجموعة من الاساتذة ، منشورات دار مكتبة الحيـاة ، بيـروت ، 1959 ، ص 21 وما بعدهـا .

بينما سنحاول أن نبين أنه وجدت الى جانب هذا التعريف تعريفات أخرى كان لأصحابها من عمق النظر وبعد الرؤية ما هداهم الى خصائص فى الشعر تتجاوز هذا المستوى الصوتى ـ وان كانت تبقى عليه عنصرا من العناصر المميزة ـ الى مستوى البنية ذاتها مستعينين بما وجدوه مشتتا فى كتب أسلافهم من معطيات لعلها لم تبلغ من الوضوح والتبلور ما كان يسمح بصياغتها صياغة نظرية فى تلك الكتب ، أو بما تأثروه من فكر أجنبى فى الموضوع علمهم من شعرهم ما لم يعلموا .

هذه بعض الاسباب التى دفعتنا الى هذه المحاولة رغم كثرة ما ألف فى الموضوع من مؤلفات كشف بعضها ـ أحيانا ـ فى منهج قويم وحس أدبى مرهف عن الكثير من خصائص الشعر الهادفة عند العرب .

كما أننا نؤمن أن استغلال نصوص النظرية الادبية لا يمكن أن يتوقف فى يوم من الايام اما لاننا نتفطن الى أهمية بعض مصادر التراث أو لان العلوم الانسانية تتطور اليوم بكيفية تجعلنا نكتشف لبعض النصوص المعروفة أبعادا أخرى تزيدها ثراء وبالتالى تنمى معلوماتنا عن الادب ومشاغله كما وكيفا .

ونود أن نضبط من الآن حدود عملنا فهو لا يعدو أن يكون مساهمة متواضعة غايتها لفت النظر الى بعض النصوص التى بدت لنا ذات بال فى تعميق معرفتنا ببعض جوانب الشعر العربى . كما تجدر الاشارة ايضا الى اننا اعتمدنا نصوصا نظرية بحتا ايمانا انها الخطوة الاولى الاساسية فى اعادة صياغة بعض جوانب النظرية الادبية وهى ـ رغم تأخرها عن الشعر والادب كممارسة وخلق ، وذلك من مستلزمات التنظير ـ تكشف عن وعى حاد بالظاهرة الفنية وتتعالى عن الخلق فى مستوى الفرد لترسم القوانين الجمالية والادبية العامة التى تستقطب ذلك الخلق وتتجاوز فى نفس الوقت معمقة الصلة بين هذه القوانين وبين الروح العامة التى أفرزته .

بقيت فى نهاية هذا التقديم ملاحظة تتعلق بمنهج هذا العمل . فرغم طول المدة الزمنية التى أخذت منها نصوصنا ـ من « قواعد الشعر » لثعلب ـ أواخر القرن الثالث ـ الى « مقدمة » ابن خلدون ـ القرن الثامن ـ لم نستطع احترام الوجهة التاريخية التطورية اذ لم نتمكن من مسح ما بين الطرفين الا بصفة جزئية مما جعلنا ننتقل من نص الى نص ومن رأى الى رأى معرضين عن البعد التاريخى .

لذلك نقر بأن مساهمتنا تقتصر على قراءة بعض النصوص قراءة قد يعدل البحث المتكامل بعضها ويدققه وقد يغلط البعض الآخر .

1 ـ الشعـر وأشكال التعبير الاخـرى

تفطن القدماء الى خاصية أساسية فى اللغـة يمكن أن نسميها « الخاصية العلامية » معنى ذلك أنها فى جوهرها مجموعة من الرموز أو العلامات فى حوزة المستعمل تمكنه بضرب من التأليف بينها من التعبير عن حاجاته المتنوعة التى تقتضيها منزلته البشرية ، وترتبت عن هذه النظرة نتائج لا تخلو من الطرافة اذ نزلوا اللغة فى جهاز علامى أوسع منهـا وان كانوا اعترفوا لهـا بمكانتهـا الممتازة داخل ذلك الجهاز (3) ، وقربوا بين أشكال التعبير التى تستعمل اللغة وبين أشكال أخرى تستعمل وسائل أخرى كاللون مثلا . (4)

ورغم ما لهذا الجانب الاخير من الاهمية فان حدود بحثنا تملى علينا ابقـاء المقارنة فى نطاق ما يستعمل نفس النوع من الرموز وسيلة للابلاغ . فينحصر الامر اذن فى الشعر وما درجنا على تسميته نثرا .

وقد واجهتنا فى هذا المضمار صعوبات كادت تثنينا عن عزمنا تمثلت فى أن هذا المستوى الذى نجمعه تحت مصطلح واحد هو فى الحقيقة مستويات .

فلئن كان شرعيا أن يعترض علينا فى تسمية ما نستعمله نحن اليـوم أو ما كان يستعمله العـرب فى حياتهم اليومية ـ ومعلوماتنا عن ذلك ضئيلـة ـ نثرا اعتبارا للنوعية الادبية التى التصقت بالمصطلح ، فانه لا سبيل الى رفـع هذه الصفة عن آثار « الطبرى » و « المسعودى » « وابن الهيثـم » وغيرهـم . وان كـان ذلـك فهل خصائص النثـر عندهـم هى خصائصـه فى « الامتـاع والمؤانسة » و « المقامات » و « صبح الاعشى » ؟ لا نظن . نعم انهم يتحدثـون عن « نثـر الكتاب » و « نثر العلمـاء » و « نثر الفلاسفة والمؤرخيـن » الا أن الخصائص المميزة لكل نوع منهـا تبقى باهتة لا تعدو مجموعـة من المقـاييس مستمدة من الاختصاص نفسه لا من خصائص النثر فيـه . فأى مستوى نقيـم عليه المقارنة بين الشعر والنثـر ؟ مهما كان الجـواب يبق المشكل قائمـا : ان الدراسة الاسلوبية عندنا فى بداية الطريق .

وما شجعنا على المضى قدما الا ما لمسناه فى بعض النصوص من تجـاوز للمشكل قد يكون مبعثه اعتبار أصحابها ـ عن وعى أو غيـر وعى ـ من اللغـة مستوى تتعرى فيه من كل غاية فنية ويقتصر دورها فيه على تحقيق التواصل

---

(3) « الجاحظ » ، « الحيوان » ، تحقيق : م. ع هارون ط 3 ، 1969 ، 33/1

(4) يقول « الجـاحظ » : « انما الشعر صناعـة وضرب مـن النسـج وجنس من التصويـر » الحيـوان ، 132/3

وقد عبر « ابن رشيـق » عن معنى شبيه بهذا فى « العمدة » تحقيق : محمد محى الديـن عبد الحميد ط 5 ، 1972 ، 128/1 : « الالفاظ فى الاسماع كالصور فى الابصار »

بين المجموعة . وقد عبروا عن ذلك بمصطلحات مختلفة كما سنرى . وهذا الموقف وان لم يحل المشكل القائم جذريا فانه يساعد على التقدم بهذه المقارنة تقدما كبيرا .

(1) الاقرار بأن الشعر قول مخرج غير مخرج العادة (5)

أ ـ المصطلحات

لاحظنا ـ رغم انعدام دراسة احصائية تتعقب أصول الادب العربي في مستوى المصطلحات ـ أن زوج الشعر والنثر قد عبر عنه ـ الى جانب ذلك ـ بأشكال أخرى وقع لنا منها في نصوصنا أربعة ـ بدون اعتبار تغير البنية الصرفية كالانتقال من المصدر الى اسم الفاعل (شعر ـ كلام ، شاعر ـ متكلم ....) وقد ترتبت على النحو التالي :

ـ الشعر ـــــ الكلام (6)

ـ القول الشعرى ـــــ القول الحقيقى (7)
ـ القول الشعرى ـــــ القول العادى

والشكل الرابع يعبر عن هذا الزوج بضرب من المطابقة المعتمدة على النفى

ـ الشعر ـ **غير الشعراء** (8)

ان أهم ما تدل عليه هذه المصطلحات عدم اعتماد المقارنة بين الشعر والنثر مستوى من النثر ضبطت خصائصه الفنية الى حد يسمح بضبط هذا

---

(5) أخذنا هذه العبارة عن « ابن رشد » : « تلخيص كتاب أرسطاطاليس فى الشعر » وقد ورد ضمن « فن الشعر » لأرسطاطاليس ، ترجمة : عبد الرحمان بدوى ط 2 ، نشر دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 243 ... وسنحيل دائما على هذه الطبعة وذلك بالنسبة للفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد .

(6) انظر مثلا : « سيبويه » ، « الكتاب » ، تحقيق : م. ع هارون ، القاهرة 1966 ، 26/1 « المبرد » ، « الكامل » ، نشر مكتبة المعارف ، بيروت د. ت. 188/1 ، « الفراء » « معانى القرآن » ، القاهرة ، 1973 ، 118/3 ، « ابن قتيبة » ، « تأويل مشكل القرآن » القاهرة ، 1973 ص 200 ، و « ابن سلام الجمحى » : « طبقات فحول الشعراء » ، القاهرة 1952 ، ص 46 .

(7) « ابن رشد » ، الكتاب المذكور ص 242 .

(8) « الجاحظ » ، الحيوان 199/1 .

الفرق كما وكيفا . بل لعلنا لا نخطىء اذ نقول ان المصادر العربية القديمة كانت تشير الى الكلام مطلقا بقطع النظر عن القصد الى الفن فيه .

أما المصطلحات التى استعملت لضبط خصائص الشعر فى نطاق هذه الثنائية فيمكن تقسيمها بحسب تمكنها فى التعبير عن مفهوم الخروج الى قسمين :

ـ قسم أول دلالته على ذلك مجملة لا تتجاوز الحس بالظاهرة فاقرارها والتعبير ـ أحيانا ـ عن موقف ضمنى أكده فى المصطلح استعماله فى علوم أخرى كالعلوم الشرعية . نذكر من النوع الاول مصطلح « الاحتمال » ومن الثاني « الجواز » و « الضرورة » و « الرخصة » وهذه الاخيرة كثيرا ما تستعمل مترادفة . (9)

ويبدو أن هذين النوعين من المصطلحات لم يكونا يعنيان نفس الشيء أو على الاقل كان بعض النقاد حريصا على التمييز بينهما ونص « المرزباني » الموجود فى بداية كتابه المرسوم بـ « الموشح » دليل على ذلك : « وعلى أن كثيرا مما أنكر فى الاشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه وردوا قول عائبه والطاعن عليه وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها ونسبه بعضهم الى ما يحتمله الشعر أو يضطر اليه الشاعر . » (10)

فهل تعنى الجملة الاخيرة من النص أن « الاحتمال » خاصية ذاتية فى الشعر مشتركة بين جميع الشعراء و « الضرورة » ممارسة فردية تتركب على تلك الخاصية الاولى ؟ قد يكون ذلك الا أن جملة واحدة لا تكفى لنبنى عليها استنتاجات من هذا القبيل ما لم يعززها البحث بسياقات أخرى تنحو هذا المنحى أو بالتعمق فى دراسة خصائص الشعر .

ولكن مهما كان الامر فهذه المصطلحات تشترك فى خاصية أساسية انها لا تشير الى الكيفية التى تحقق فى الشعر ما يميزه عن غيره . فكل الكلمات المستعملة ـ ما عدا « الجواز » الذى يمكن تقريبه من بعض معانى « المجاز » ـ لا تدل على الحركة لذلك فهى لئن أقرت التغاير بين الشعر والانماط اللغوية الاخرى ليس فى طاقتها ما به ترسم ـ فى حدود امكانيات المصطلح ـ مسافة هذا التغاير أو تشير اليه على الاقل .

---

(9) « ابن رشيق » ، « العمدة » 2/269 ـ 280 .

(10) « المرزباني » ، « الموشح » تحقيق : محمد على البجاوى ، القاهرة 1965 ص 2 .

وهذا أمر توفر بعضه فى المجموعة الثانية التى عثرنا عليها فى ما كتب بعض الفلاسفة المسلمين حول « فن الشعر » لارسطاطاليس . فقد وصفوا الشعر بأنه :

- قول مخرج غير مخرج العادة
- كلام مغير عن القول الحقيقى (11)
- (كلام) عن حيلة (12)

ان هذه العبارات رغم عدم تمكنها دائما فى « الاصطلاحية » تمكن القسم السابق أوضح فى الدلالة على اختلاف الشعر عن الكلام وأدخل من حيث الوصف والايحاء بالكيف ، لكنها تبقى ـ بصفتها مصطلحا ـ فى حاجة الى التحليل والتفصيل وقد يتبلور ذلك بدراسة مظاهر الخروج دراسة تستعين بنواح أخرى من نظرية الشعر عندهم .

ب ـ مظاهر الخروج :

لعل أهم ناحية توضح هذا الامر تعريفهم للشعر . وسنقتصر فى هذا البحث على ما يحقق القواعد المنطقية للحد ـ فى مستوى الصياغة والمحتوى ـ بقطع النظر عما نصادف بعد ذلك من آراء قد تتجاوز التعريف ـ ذلك ان الحد ـ فى نظرنا ـ هو صيغة مثلى تكشف لنا عن مستوى التجريد الذى بلغته أمة من الامم فى التعبير عن مستوى ممارستها لعلم من العلوم .

(1) المستوى الصوتى

ان تعريفات من نوع « الشعر كلام منظوم » (13) أو « الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى » (14) أو « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر » (15) متى خلصناها مما علق بها مما لا صلة له بجوهر الشعر كالخلفية الدينية الواضحة فى التعريف الثالث نجدها تلح على الخاصية الصوتية أو بعبارة أدق على المستوى الموسيقى مميزا للشعر عن غيره بل يتجاوز ذلك لتجعل منه المميز النوعى الوحيد اذ لو أجرينا عملية حسابية بسيطة على التعريفين الثانى والثالث

---

(11) « ابن رشد » الكتاب المذكور ص 242 ـ 243 .
(12) « ابن سينا » نفس المصدر ص 163 .
(13) « ابن طباطبا » ، « عيار الشعر » القاهرة 1956 ص 3 .
(14) « قدامة بن جعفر » ، « نقد الشعر » ط ، ليدن 1956 ص 2 .
(15) « ابن رشيق » ، « العمدة » 119/1 .

ـ وهما أكثر تفصيلا من الاول ـ لوجدنا الطرف الاول والرابع فى الثانى والطرف الاول والثالث فى الثالث ، لا تعبر عن خاصيات نوعية ينفرد بها الشعر لانها خصائص لغوية مشتركة بين أنماط التعبير باللغة . فعلاقة اللفظ بالمعنى لا تنكرها أية نظرية لغوية بالاضافة الى ان النظرية اللغوية القديمة تجعل ارتباط اللفظ بالمعنى صورة لارتباط الفكر بالطبيعة ، فهى اذن خاصية ذاتية لا جمالية .

لم يبق اذن الا الوزن والقافية فتصبح معادلة الشعر كما يلى :

الشعـــر = { لغـــة / كـلام / نثـر } + موسيقــى

ولذلك نجدهم اعتنوا ـ فى كتبهم ـ عناية خاصة بعنصرى الوزن والقافية واختص بعضهم بدراستها فأصبح يعرف بـ « عالم العروض والقوافى » .

أ ـ الــوزن

نصادف لدى النقاد اجماعا على أن يتبوأ هذا الجانب مكانة مرموقة ، فقد اعتبروه أساسا بدونه لا يستقيم شعر وقد عبروا عن ذلك بطرق شتى فى ألفاظ لا يخلو بعضها من نزعة عقلية فلسفية فقالوا : « الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية . » (16) وقالوا أيضا : « ان الاوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره . » (17)

ولم يقتصروا فى ابراز قيمة الوزن على أحكام تقريرية من هذا القبيل ـ وهى كثيرة فى كتب الادب ـ بل ذهبوا الى اقرار خصائص للشعر اعتقدوا اعتقادا راسخا أن الوزن سببها . وأهم تلك الخصائص اثنتان تتفرع ثانيهما فرعين :

تتعلق الاولى بوظيفة من وظائف الشعر الرئيسية هى « الطرب وتحريك النفوس » (18) فذهبوا الى القول ان هذه الغاية تتحقق أساسا بما يتوفر فى

(16) « ابن رشيق » ، « العمدة » 134/1 .
(17) « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ص 263 .
(18) « ابن رشيق » ، « العمدة » 128/1 .

الشعر من ايقاع يسببه الوزن يشد المنصت الى المنشد (19) . ويمثل ربطهم الشعر بالموسيقى قمة هذا الاتجاه .

أما الخاصية الثانية فيمكن أن نسميها خاصية « ايقاعية ـ تركيبية » انطلقوا فيها انطلاقا مزدوجا يعتمد قوانين العروض من ناحية وقوانين اللغة من ناحية أخرى ، فحيث ان الوزن يعتمد نسقا مضبوطا فى توزيع أعاريضه وحركاته وسكناته فى كم ايقاعى محدد فلا بد من أن يؤثر على « صورة الكلام » ويجعل اللغة تنتظم انتظاما يختلف عن الصور العادية للكلام مما يجعل الشعر سياقا متميزا يتعامل فيه الشاعر مع اللغة فى مستوى بنية الكلمة والتركيب تعاملا من نوع خاص . (20)

وقد نتجت عن هذا قضية جوهرية لا تزال الى اليوم محورا من محاور البحث الهامة فى دراسة الشعر هى قضية ترجمته من لغة الى لغة أو من مستوى الى مستوى آخر من نفس اللغة . فما الذى يجعل الشعر يفقد بعض خصائصه الشعرية عندما يحول ؟

يبدو ان السبب واضح ـ فى نظر بعض القدماء ـ لا يعدو ميزة الوزن التى لم يتمالك بعضهم ـ وهم ما هم دقة تحليل وعمق تفكير ـ من نعتها بالمعجزة . (21)

فالوزن من الزاوية التى نظر منها اليه عنصر ايقاعى موحد لأجزاء القصيدة وهو يجرى وراء غاية مضبوطة تتمثل فى ارضاخ اللغة كلمات وتراكيب الى توزيع كمى معين يفرز ايقاعا يحقق للشعر بعض غاياته ويذلل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية . (22)

---

(19) « ابن طباطبا » ، « عيار الشعر » ص 15 .

(20) « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ص 204

(21) « الجاحظ » ، « الحيوان » 1/74 ـ 75 . سنلاحظ فى قسم آخر من عملنا أن من القدماء من تفطن بدون أن يشير الى ذلك مباشرة الى وجهة أخرى فى التفسير ترتبط ببنية الشعر لا بالوزن .

(22) لم يحظ الوزن بدراسة جدية تستغل مكتسبات علم الاصوات التطبيقى فدراسة العروض بقيت ـ رغم مجهودات قليلة متقطعة فى لغات أجنبية أحيانا ـ متأصلة فى الماضى فقيرة الى حد كبير ، لذلك نجد الاقسام المخصصة للاوزان حتى فى الدراسات الجامعية ضعيفة وكثيرا ما يعوض الباحثون ذلك النقص باحصائيات عن نسب استعمال تلك البحور بدون أن يبينوا ترابط تلك البحور بالاغراض بصفة مقنعة ولا تتجاوز أيضا الى دراسة ايقاع الشعر العربى . والعذر عن ذلك واضح .

ب ـ القافيــــة

ان تجاوزنا اختلاف العــرب فى تحديد القافيــة وهو تحديد ينطلق مــن الحرف ليشمل القصيدة باكملهــا (23) لاحظنا أنهم متفقون على مجموعــة مــن الخصائص تتضح ازاءهــا وظيفتها فى المعمــار الشعرى . فانطلاقــا من كونهــا « شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر » توفر كتب النقد القديمة مجموعة من النصوص تكشف عن تلك الخصائص بطريقة معيارية ذات اتجاهيــن : اتجــاه يمكن أن نقول انه ايجابى محوره باب سموه « نعت القوافى » واتجاه سلبــى أساسه ما سموه « عيوب القوافى » وهى قسم هام من عيــوب الشعر بصفــة عامــة .

أولى تلك الخصائص وأهمهــا أنها مولد صوتى ـ معنــوى (24) يقــوم على مجموعة من القيود :

(1) **قيد معجمى** : يتمثل فى أن الكلمات ـ القوافى يجب أن تكون موحدة الروى على الاقل أى ان تنتهى بنفس الصوتم مما يجعل مجال اختيار الشاعــر منحسرا محدودا تماشيا مع قانون ألسنى بسيط مفاده أن « الرصيد يتناسب عكسا والاختيار » والاختيار مقيد هنا الى جــانب مقتضيات المعنى بمقتضيــات صوتية تجعل مجال الاختيار يزداد ضيقا .

ولا يقف الامر عند هذا الحد لان الالفاظ القوافى تخضع أيضا الى القوانين اللغوية العامة التى تجرى على اللفظ مهما كان شكل التعبير الذى يدخل فيه . وقد ضبطوا ذلك فى أبواب تعنون عادة بـ « صفات الالفاظ » وقد لخص ابــن رشيق قانون ذلك تلخيصا عجيبا بقوله « الابتعاد عن السوقى القريب والحوشى الغريب . » (25) فعلى الشاعر أن يبحث فى ما يتوفر لديه من الكلمات الموحدة الروى عن هذه المنزلة الوسطى . زد على ذلك أنهم اشترطوا أن يتجنب الشاعر ـ أو يقع فى « الايطاء » ـ اعادة قافية بيت بنفس المعنى فى بيت آخر .

---

(23) « ابن رشيق » ، « العمدة » 1/152 ـ 154 .

(24) نترجم به المقابل الفرنسى Phono-sémantique

(25) « ابن رشيق » ، « العمدة » 1/199 .

فيصبح القيد المعجمى مثلث التفريــع :

ـ قيــد معجمــى	وحدة الروى تجنب الايطاء تجنب الايطاء

(2) **قيد نحــوى** : بالمعنى العام للكلمة ينجــر عن عدم احترامــه عيبــان أساسيان :

ـ أ ـ « الاقــواء » ويقصدون به اختلاف حركــة الروى الاعرابيــة أى أن الشاعر مضطر بالاضافة الى القيد المعجمى السابق الى أن يصب التنظيم الافقى للكلام فى كــل بيت من القصيدة فى وحدة حركيــة وظائفية تجعــل الكلمــات الاخيرة منحصرة فى عدد محدود من الوظائف هى وظائف الحركة التىاختارها .

ـ ب ـ « السنــاد » وهو اختلاف يتعلق بالتصريف أو كما عبر عن ذلك ابن منظور « (الاختلاف) بين الحركات التى تلى الارداف فى الروى » (26)

نلمس هنا أيضا الحرص على التماثل المقطعى الذى يوفره توزيع متناسق للحركات والسكنات سواء كــان ذلك فى مستوى الروى أو ما قبلــه لنضمــن كلمية من الكلام وحدة صوتية ايقاعية .

---

(26) جاء فى « اللسان » : « ساند شعره سنادا وساند فيه كلاهما : فالف بين الحركــات التى تلى الارداف فى الروى كقوله :

شربنــا من دمــاء بنــى تميــــم
باطــراف القنــا حتى روينــــا

وقولــه فيهــا :

الــم تــر ان تغلــب بيــت عـــز
جبــال معاقــل مــا يرتقينـــا ؟

فكسر ما قبل اليــاء فى « روينــا » وفتــح ما قبلهــا فى « يرتقينــا » فصارت (قينــا) و « وينا » وهو عيب » « اللسان » ط. ج. 2/216 .

من كل ما سبق نستنتج أن القافية عنصر صوتي موحد ينسحب عموديا على كل القصيدة (27) متأسسا على آحادية تشمل الروي وحركته الاعرابية ووحدة الحركة التي تلي الردف من الروي بالدرجة الثانية (28) بشرط الا تؤدي هذه الآحادية الى تطابق دلالي . فلم هذا الشرط ؟

يرجع السبب – في نظرنا – الى تفطن النقاد القدماء الى صبغة القافية المزدوجة الصوتية المعنوية ، وقد لعب « قدامة بن جعفر » (29) دورا هاما في بلورة هذا الجانب وارسائه ارساء نظريا انبنى على مفهوم رئيسي في كتابه « نقد الشعر » هو مفهوم « الائتلاف » (30)

---

(27) اعتبرنا ذلك درجة ثانية لان السناد لم يكن – في ما يبدو – عيبا في درجة الاقواء مثلا . انظر : ما يورده اللسان في نفس الصفحة عن « ابن جني » من القوانين الصوتية التي « استهوت في استجازتهم اياه » .

(28) لعل هذا ما دفع ببعضهم الى ملاحظة « ان القافية أدل على وحدة القطعة الشعرية من المعاني الواردة فيها » . انظر : غ. ف. غرنباوم المصدر المذكور ، ص 134 .

(29) قدامة بن جعفر (260/874 – 337/948) .

(30) حلل « جمال الدين بن الشيخ » في كتابه الذي ذكرناه ، الباب الثامن ، ص 76 نظرية « قدامة » وقارنها في رصانة وحذر بما آلت اليه بعض الابحاث الاجنبية في الموضوع وانتهى الى أن « قدامة » يعتبر القافية – نظرا لعدم تآلفها مع عناصر التاليف – صوتما كغيره من صواتم البيت (ص 177) ، ويرد عليه مقرا الطبيعة الثنائية للقافية مقربا بين مفهومها – كما يبدو من كتب النقد عند العرب – وبين ما انتهى اليه « Zumtha » في دراسته للغات الرومانية في القرن الثالث عشر . ونحن وان كنا نتبنى الكثير من نتائجه نرى أن الطبيعة الثنائية للقافية طبيعة « سياقية » ان صح التعبير معنى ذلك ان الكلمات ذات الروي الموحد لا تكتسب خاصية القافية الا داخل القصيدة ابان عملية الخلق الشعري نفسه . فالكلمات التي تنتهي بروي اللام (معلقة امرىء القيس مثلا) ليست لها هذه الخاصية في ذاتها (خاصية القافية) وانما لان الشاعر اختار ذلك الروي . ولعل أكبر حجة لذلك أن حروف المعجم كلها متأهلة – نظريا على الاقل – لتكون رويا . هكذا نفهم موقف « قدامة » من عدم ائتلاف القافية مع الابواب الاخرى (« نقد ... » 7 – 8) وان كان النص غامضا في حد ذاته . لذلك لم يتولد عن التعريف الرباعي البسيط : **لفظ** ، معنى ، وزن ، قافية الا ثلاثة تآليف :

لفظ	**معنى**
لفظ	**وزن**
معنى	**وزن**

اعتبارا ان القافية ليست بحكم وجودها في آخر البيت ذاتا منفصلة عن المعنى . لكنه مع ذلك لم يهمل قيمتها الصوتية في القصيدة ولا في عملية الخلق الفني .

ومفهوم الائتلاف هذا ـ بقطع النظر عن موقفنا من تأثيره على النقد عند العرب ـ لم يأت به « قدامة » فى رأينا تشبها بالمناطقة واعجابا بهم ـ وان كان لا يخلو من نزعة عقلية واضحة ـ بل كان عن شعور بأن الشكل البسيط فى تعريفهم الشعر لا يكفى لابراز المقاييس التى تنبنى عليها جودة الشعر من حيث هو بنية . ومهما كانت « جناية » هذا المنحى فى التفسير على النقد فان له فضل التقدم ـ على المستوى النظرى البحت ان لم يكن النقدى ـ بدراسة الشعر خطوة كبيرة نبهت الى أنه ظاهرة أكثر تعقيدا مما كان يظن .

وقد أثر هذا المنهج على دراسة القافية تأثيرا كبيرا ونتجت عنه نتائج سيتبناها النقاد بعده وان لم يتبنوا بصورة صريحة منطلقاته النظرية وأهم تلك النتائج أن القافية متعلقة بمعنى ما سبق فى البيت متآلفة معه بحيث تكون نهاية معنوية طبيعية نشعر بها ولما نصل اليها أحيانا وقد سموا ذلك « التوشيح » « وهو ان يكون اول البيت شاهدا بقافيته » (31) واذا لم تتفق لها هذه الدلالة المعجمية فيجب أن تستعيض عنها بدلالة بلاغية كتأكيد المعنى وما الى ذلك مما يدخل فى باب « الايغال » (32)

لهذا السبب اعتبر النقاد الجرى وراء القافية الى درجة أن « يشتغل سائر البيت بها » عيبا كذلك ألا تؤدى معنى .

على هذا النحو تصبح القافية قيدا مزدوجا يجب أن يتوفر فيها الى جانب الشروط الصوتية التى رأيناها شروطا معنوية تركيبية . وقد عبر « ابن سلام الجمحى » عن نتيجة كل ذلك بوضوح كبير ينضح ببعض مشاغل الدراسة الشعرية اليوم . يقول : « والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافى والمتكلم مطلق يتخير الكلام . » (33)

---

(31) انظر : « قدامة » « نقد ... » ص 96 . وقد سمى (الفارابى) هذا الامر (الاخطار بالبال) يقول : « وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء فى زماننا هذا من أنهم اذا أرادوا أن يصبغوا كلمة فى قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها فى أول البيت فيكون لذلك رونق عجيب . »
انظر : « فن الشعر » ص 157 .

(32) يورد « قدامة » ، « نقد ... » ص 97 جواب (الاصمعى) عن أشعر الناس فقال : « من يأتى الى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا والى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا أو ينقضى كلامه قبل القافية فاذا احتاج اليها أفاد بها معنى »

(33) « الجمحى » ، « طبقات ... » ص 46

فلا غرو اذن أن يولى العرب الشعر المكانــة التى نعرف وان يفتخروا بـه ويقدرونه حق قدره ويتهيبوه . ألم يقولوا : « ان الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العــالم . » (34) وأن يردوا على المتعقبين عليهــم من اللغويين والنقــاد بعنف مشوب بالاحتقار . ولنا عن هــذا فى كتب الادب أمثلة ونوادر لعل أدقها تعبيرا عن ذلك قــول « البحترى » لمـا اعترض عليــه – فى حكمه لأبى نواس على مسلم – بـرأى ثعلب قال : « وليس هذا من علـم ثعلب واضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله فانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه » (35)

ونجد فى كتب الادب نصوصا غاية فى الاهمية تكشف عن المعانـاة التى يعيشها الشاعر فى خلقه الفنى وهو يعمل مكبلا بهذه القيود منذ البدء . ومما يزيد فى أهمية هذه النصوص أن أصحابها جمعوا أحيانا الى صفة النقد صفـة الشعر فحاولوا بضرب من الاستبطان تخطى الفــن كظاهرة الى ادراكــه كنهـا يعتمل فى نفس خالقه يتهدى اليه شيئا فشيئا ، محاولين ضبط المسار الذى يقطعه من كونه فكرة ضبابية تبدأ فى التشكل والانتظــام حتى يستقيم بنــاء متكاملا ليست عملية افرازه الا تجاوزا به من قيامه « الوهمى المتخيل » (36) الى بعد ظواهرى (37) يربط التصور بالرمز والذات بالحضارة والتاريخ .

وفى حديثهم عن هــذه العملية المعقدة أشاروا جميعــا الى الدور الرئيسى الذى تلعبه القافية (38) فى تأسيس هذه العملية والتحكم فيها فتصبح العمود الفقرى للشعر . فهى بصبغتها المزدوجة التى بيناها لا توفر تنغيما عموديا ينتشر فيصبح أفقيا متمثلا فى « التصريع » و « الترصيع » وتلاحمـا معنويـا بينها وبين بقية أجزاء البيت ، فحسب ، بل تتعدى ذلك لتصبح خيطا يقــود خطى الشاعر فى عملية الخلق الوعرة .

---

(34) « ابن رشيق » ، « العمدة » 117/1

(35) « ابن رشيق » نفس المصدر 104/2

(36) أخذنا المصطلحين عن « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ص 205

(37) نترجم بها المصطلح الفلسفى Phénoménologique

(38) يقول « ابن طباطبا » ، « عيــار ... » ص 4 – 5 : « تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكــون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقا اليها ولا تكون مسوقة اليه » انظــر فى نفس السيــاق « **ابن رشيــق** » العمدة 204/1 – 215 وخاصــة 210/1 حيث يتحدث عن تجربته الشخصية ، كذلك « حازم القرطاجنى » « منهاج » ص 203 وما بعدها ، و « ابن خلدون » « المقدمة » ط . دار الكتاب اللبنانى 1967 ، ص 1106 .

ولم يقرروا هذا عن انطباع وتجربة بل حاولوا تعليله اعتمادا على قوانين تنظم علاقة الانسان باللغة من ذلك مثلا : « اعتبار الانطلاق من المقيد الى المطلق أسهل (من العكس) » . (39)

عن هذا نشأ فى رأينا انشغال العرب بوحدة البيت وموقفهم من « التضمين » لانه لا يحترم التوازى الصوتى المعنوى . فتأكيدهم على وحدة البيت واستقلاله يعكس حرصهم على التوافق بين المعنى والوقف أو بين المعنى والقافية لذلك قبلوا منه ما ابتعد عن القافية بحيث لا يكسر بصفة واضحة ذلك التوازى . مع الملاحظة أن الامر لم يكن خاصا بالعرب فنقاد فرنسا الكلاسيكيون أكدوا هم أيضا على وحدة البيت واستقبحوا التضمين . (40)

وعن هذا أيضا نشأ نوع من النقد عندهم يقوم على أشعر بيت وأشعر شاعر وان عبروا منذ القديم فى هذا الشأن عن احترازات كبيرة (41) . وهذا الاهتمام بالبيت لا يعنى أنهم أهملوا وحدة القصيدة والتأكيد على تلاحمها ـ كما قد يظن ـ فقد أورد « ابن رشيق » عن « الجاحظ » ما يمكن أن نعتبره موقف جميع النقاد العرب « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان » . (42)

فوحدة البيت واستقلاله لا تعنى تشتت القصيدة وتفككها ، والتضمين رفض على أساس أنه تلازم بنيوى لا على أساس أنه انتظام للمعانى وتولد بعضها عن بعض . (43) فهذا أمر ضرورى لكن على الشاعر أن يقيمه فى ذهنه وقت تهديه لقصيدته وأن يحاول جهده الا يترك ما يدل فى التركيب على ذلك بحيث يكون للبيت استقلال داخل هذه الوحدة مع الملاحظة هنا أن الشعر كممارسة لم يأخذ دائما بعين الاعتبار هذا الخطر الذى ضربه المنظرون .

على هذا النحو نفهم تأكيد « ابن رشيق » ـ وهو يستعرض مختلف المواقف من وحدة القصيدة ـ على ضرورة قيام البيت بنفسه يقول : « ومن

---

(39) « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ، ص 278 ، (ابن خلدون) (المقدمة) ص 6

(40) انظر : Marcel Cohen : Structure du langage poétique, Paris, 1966, p. 64.

(41) يورد « الجمحى » ، « طبقات ... » ، ص 54 ما يلى : « ما ينتهى هذا الى واحد يجتمع عليه . » وهذا الاحتراز وان لم يكن مبدئيا يكشف عن ذاتية الاحكام فى الشعر ولنا نصوص أخرى كثيرة تؤكد هذا الرأى .

(42) « ابن رشيق » ، « العمدة » 257/1 .

(43) « ابن رشيق » ، « العمدة » 261/1 ـ 262

الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندى تقصير الا فى مواضع معروفة مثل الحكايات ... » (44)

والا فكيف نوفق بين هذا وبين قوله : « فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخور محاسنه . » (45)

نعم قد يعترض علينا بأن كلام « ابن رشيق » هذا علينا لا لنا اذ اتصال أعضاء الجسم ليس جوهرا عليه تقوم حياة الانسان بحيث تقف متى انفصل أحدها ولعله لهذا السبب يتحدث عن « الزينة » . ان هذا الاعتراض على ما يبدو عليه من وجاهة الفلسفة لا يستقيم فى ميدان الادب لعدة أسباب منها أن « وحدة القصيدة » مهما كان مصدرها لا تعنى أن تكون القصيدة من أول حرف الى آخره متراكبة متراصة بحيث يستحيل تبديل كلمة أو الاستغناء عن بيت لفهم المعنى الكلي . وحتى ان قبلنا أنها كذلك فهل من الموضوعية فى البحث أن نستعمل مفاهيم بدت فعالة فى وصف ممارسة فنية عند شعب من الشعوب ونجعلها مقياسا على أساسه نقيم ممارسات تنتمى الى ثقافة مختلفة وبالتالى يختلف جهازها « المفهومى » يبدو لنا أن الاسلم أن نتحسس ذلك المفهوم فى نفس الممارسة بحيث تخلق هذه مفاهيمها . ولبيان هذا نسمح لأنفسنا أن نعود الى مفهوم « وحدة القصيدة » كما طرحه نص من نصوصنا القديمة كنا قلنا فى البداية انه غبن حقه . ورد هذا النص عند « حازم القرطاجنى » فى كتابه « منهاج البلغاء .... » صفحة 216 ،،، يقول : « وجهات الاقاويل الشعرية هى ما يكون الكلام منوطا به من الاشياء المقصود وصفها أو الاخبار عنها . والجهات ضربان : ضرب يقع فى الكلام مقصودا لنفسه وهو ما كان له بالغرض المقول فيه علقة وله اليه انتساب بوجه يوجب ذكره . والصنف الثانى ما لم يكن له بالغرض علقة ، ولكن له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض ، فيذكر تابعا لما ذكر معتمدا على جهة احالة أو محاكاة أو غير ذلك وقد يكون له بالغرض علقة الا أنه لم يذكر من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق به ... واعلم أن الشعراء تتفاوت طبقاتهم فى التصرف فى الجهات الاول وتتفاوت فى الجهات الثوانى ، والتفاوت فى الثوانى أكثر ، لان الجهات الاول يمكن حصرها فى كل فن واما الجهات الثوانى فقلما يتأتى حصرها ... »

---

(44) « ابن رشيق » نفس المصدر ، نفس الصفحة

(45) « ابن رشيق » ، نفس المصدر 217/2

يبدو من هذا النص أن القصيدة العربية ـ رغم كونها تنطلق من نواة أساسية هي « الغرض » ـ ترسم في حركتها دوائر منتشرة (Centrifuge) لا مستقطبة Centripète) ترتبط بالنواة على مستويين :

ـ مستوى أول تكون علاقتها فيه بالغرض علاقة تعلق وانتساب أي أنها في حيز الغرض نفسه لا يتسنى بدونها أن نثبته ونميزه عن غيره هي اذن من الوجهة المنطقية علاقة سببية مباشرة أو هي ترسبات ممارسة ذلك الغرض في الزمن .

ـ ومستوى ثان علاقته بالغرض من درجة ثانية أو هي علاقة سببية غير مباشرة اذ لها ارتباط بمتعلقات الغرض لا بالغرض نفسه وكان هذه الاخيرة تصبح بدورها نواة لمجموعة ناشئة من الدوائر تجذب الى مدارها مجموعة من المعاني وهكذا ... فالمعاني المفردات تتفجر تفجرا ذاتيا في ذهن الشاعر تنشأ عنه حاجة الى تعليق القول بها عوض تعليقه بالغرض مباشرة . مما يحملنا على القول ان البناء الشعري يقوم على ضرب من التداعي يبتعد بالشاعر شيئا فشيئا عن غرضه الاصلي من دون أن يقطعه عنه ، وعلى قدر البعد يكون التفاوت وتكون الجودة . (46)

الى هذا الحد كان العرب حريصين على وحدة القصيدة لكنها وحدة لها بعد مفهومي ضبطوه انطلاقا من أدبهم .

ولعل أحسن ما يدل على هذا الحرص الموازاة التي أقاموها بين العناصر المكونة للجملة كوحدة ألسنية وظائفية وبين القصيدة كتجل من تجليات روحهم الفني :

(1) حروف مقطعة	بيت
(2) الكلام المؤلف من الحروف	فصول
(3) العبارات المؤلفة من الالفاظ	قصائد

---

(46) تفطن « ابن رشد » الى شيء من هذا النوع وهو يستعرض أنواع المحاكاة يقول : « والنوع الثالث من المحاكاة هي التي تقع بالتذكر وذلك ان يورد الشاعر شيئا يتذكر به شيء آخر ... » وأورد استشهادا لهذا بيتين لمتمم بن نويرة (طويل)

وقالوا اتبكي كل قبر رايته لقبر ثوى بين اللوى والدكادك ؟
فقلت لهم ان الاسى يبعث الاسى دعوني ! فهذا كله قبر مالك

وقد أقاموا على هذه الموازاة نظرية كاملة توفر فى القصيدة الانسجام والترابط الذى يتوفر فى الجملة النحوية فأكدوا على أربع نواح رئيسية :

- استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها
- ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض
- ترتيب ما يقع فى الفصول
- ترتيب ما يقع فى الفصول (47)

بهذه الطريقة تبرز القصيدة معمارا متكاملا أو هى صورة لمعمار بالمعنى الهندسى للكلمة . ولقد شدت انتباهنا فى هذا الصدد قضية غريبة ما كنا نثيرها لولا ما لاحظنا من منحى بديع فى طرحها نعنى بها المشابهة التى درجت كتب النقد والادب على اقامتها بين بيت الشعر وبيت الشعر ، ولا نظن - فى ما نعلم - أن أحدا ذهب فى تفسيرها أبعد من كونها وسيلة فسروا بها مجموعة من المصطلحات اقتبسوها مما حولهم وأطلقوها على شعرهم لتأكيد العلاقة بين لغتهم والظروف الاجتماعية العامة التى تحويهم .

وتتجاوز بعض النصوص التى بين أيدينا التأكيد على هذه العلاقة لتعمقها وتعطيها أبعادا أخرى لم نكن نعرفها أو على الاقل لم تكن تجلب انتباهنا .

يقول « حازم القرطاجنى » : « ولما كانت أحق البواعث بأن يكون هو السبب الاول الداعى الى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين الى المنازل المألوفة والآفها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها ، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه ويقيم المعانى المحاكية لهم فى الاذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكى فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعانى أمثلة لهم ولأحوالهم أحبوا أن يجعلوا الاقاويل - التى يودعونها المعانى المخيلة لأحبابهم المقيمة فى الاذهان صورا هى أمثلة لهم ولأحوالهم - مرتبة ترتيبا يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة أحويتهم وبيوتهم . ويوجد فى وضع تلك بالنسبة الى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة الى ما يدركه البصر » . (48)

النص أطول من هذا بكثير وهو ثرى بالمعانى الكاشفة عن المحركات العميقة التى تدفع الى قول الشعر . انها العلاقة بينه وبين بيئة جغرافيه

(47) « حازم القرطاجنى » ، « منهاج ... » ص 287 - 290
(48) « حازم القرطاجنى » نفس المصدر ص 249 - 250

أساسها التحول والتبدل والاندثار يحملها بين جنباته بعدا هفا متهالكا لا تقوم منه صورة الا بموت أخرى ، متلاحقة فی حركة سريعة لا يعی معها زمنه الحاضر بل تجذر فيه التأسی على الزمن فكان الوجد والحنين والاشتياق فی مطالع قصائدهم وأشعارهم ينضح بالمأساة التی كانوا يعيشونها مع المكـان (49) . ومن هذه الوجهة يصبح الشعـر طريقهم الوحيد للحفـاظ على صورة المندثـر المنهار برموز لغويـة تتحول الى فن بـه وحده يحققـون وجودهـم فی المكـان وانتسابهم الى التاريخ . هكذا نفهم قيمة اللفظ والشعر عند العرب ومكانتـه التی تفوق مكانة القرآن . ألم يرموه بالشعر لما أعجزهم ؟

2 المستــوى المعنــوى

رأينا فی التعريفات السابقة ان معادلة الشعر هی :

لفـظ + معنـى + وزن + قـافية

ورأينا ان اصحاب تلك التعريفات لم يضيفوا ــ فی مستوى الصياغة النظرية ــ ما يدقق الطرفين الاولين (اللفظ ، المعنى) فقلنا ان هذه خصائص اللغة لا خصائص اللغة فی الشعر مما ادانا الى اعتبار الشعر عندهم ينحصر فی المستوى الصوتی رغم الخاصية المزدوجة للقافية لانها فی نهاية المطـاف ترجع الى ذلك ايضا .

لكن المتثبت فی آثار من قدمنا تعريفاتهم سرعان ما يلاحظ ان الامور ليست بسيطة الى هذا الحد ، فهم ــ وان لم تحو حدودهم النظرية اكثر مما قلنا ــ عبروا عن عدم اكتفائهم بتلك المعادلة وقد ابرزوا ذلك بطريقتين :

ــ أ ــ تفجيـر طـرفی المعادلـة الاوليـن

وجدنا عند « ابن رشيق » خاصة جملة من الاشارات تدل على ان مفهوم الشعر عنده لا ينحصر فی تلـك الجـوانب الصوتية لذلـك نـراه يتحسس خصائص اخرى تتصل بنوع اللغة المستعملة والانماط التی تتآلف حسبها فی الشعر . الا انه لم يشتغل ذلك فی الصياغة النظرية مما جعل هذه الخصائص تغر فی مجموعة كبيرة من المعطيات الاخرى فلم تظهر قيمتها رغم اهميتها . (50)

(49) انظـر فی هـذا الصـدد دراسة « يـوسف اليوسف » ، « مقـالات فی الشعـر الجـاهلی » ، دمشق ، 1975 .

(50) « ابن رشيق » ، « العمـدة » ، 116/1 وانظر خاصة 122/1 حيث يقول : « وقال غير واحـد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه البليغ الواقع وما سوى ذلك فان لقائله فضل الوزن . »

ـ ب ـ التأكيد على عدم كفاية الشعر الموسيقى فى الشعر .

فلسنا نعدم فى كتب الادب احكاما واضحة تؤكد هذا الـراى مـن قبـل :

« حدثنى ابو القاسم بن يحيى بن على المنجم عن ابيه : ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما » (51)

« فليس بشعر انما هو كلام مؤلف معقود بقواف . » (52)

ويمثل « ابن خلدون » قمة الرفض فى هذا المضمار فقبل ان يحدد الشعر فى « المقدمة » تعرض الى الحد الشائع « الكلام الموزون المقفى » ونسبه ـ فى شىء من الازدراء ـ الى العروضيين منتهيا الى انه : « ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده . » (53)

فمـا الشعـــر اذن ؟

ان بعض كتب التراث توفر لنا بديلا جذريا عـلى المستوى النظـرى للتعريفات الموسيقية المتقدمة ويكتسى هذا البديل صبغته الجذرية لا من رفضه للانماط الايقاعية التى تميز الشعر بل من اعتباره بنية السنية متميزة كما سنرى ذلك فى قسم الاستنتاجات .

وقد رأينـا ان نقسم هـذه النصــوص الى قسمين :

(1) قسم فى حيز « فن الشعر » لارسطاطاليس لانها تترجمه او تلخصه او تنطلق منه ، فى هذا النطاق تندرج بعض نصوص الفارابى وابن سينا ، وابن رشد ، وحازم القرطاجنى وان كنا لم نقع فى الجزء المنشور من كتابه على تعريف للشعر بالمعنى الاصطلاحى للكلمة رغم كثرة المعلومات المفيدة فى فى شأنه .

(2) قسم ثان يستأثر به تعريف « ابن خلدون » وسنحاول فى قسم الاستنتاجات ان نبين مادفعنا الى اعتباره قسما قائما برأسه .

حـــد الشعـــر

ـ أ ـ « ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن امور

---

(51) « المرزبانى » ، « الموشح » ص 547 .

(52) « الجمحى » ، « طبقات .... » ص 8 ـ 9

(53) « ابن خلدون » ، « المقدمة » ص 1103 .

وتنقبض عن غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعال نفسانيا غير فكرى سواء كان المفعول مصدقا او غير مصدق . » (54)

ــ 2 ــ « ان القول الشعرى هو المغير ... اذا غير القول الحقيقى سمى شعرا ووجد له فعل الشعر مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا مــن منى كل حــاجة ... ومسح بالاركان من هــو ماســح
اخذنا بأطراف الاحاديث بيننــا ... وسالت باعنــاق المطى الابــاطح

انما صار شعرا من قبل انه استعمل قوله : « اخذنا باطراف الاحاديث بيننا . وسالت باعناق المطى الاباطح بدل قوله : تحدثنا ومشينا ، وكذلك قــوله :

بعيــدة مهــوى القــرط .

انما صارا شعرا من قبل انه استعمل هذا القول بدل قوله طويلة العنق ... وانت اذا تأملت الاشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا من هذه التعبيرات فليس فيه من معنى الشريعة الا المعنى فقط والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه وبالجملة باخراج القول غيــر مخــرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الايجاب الى السلب ومن السلب الى الايجاب وبالجملة : من المقابل الى المقابل وبالجملة بجميع الانواع التى تسمى عندنا مجازا . » (55)

ــ 3 ــ الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والاوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبلة وبعده الجارى على اساليب العرب المخصوصة به . » (56)

ماذا نستنتج مــن هــذه النصــوص ؟

ان هذه التعريفات تتفق مع السابقة فى اعتبار العنصر الموسيقى مميزا للشعر لكنها لا تعطيه المكانة الرئيسية او هى على الاقل لا تفرده بهذه المكانة ،

(54) « ابن سينا » ، « فن الشعر » ص 161 .

(55) « ابن رشد » الكتاب المذكور ص 242 ــ 243 ، واضــح أن النص لا يمكن اعتباره تعريفــا بالمعنى الاصطلاحى لكننا اوردنــاه لكثرة المعلومات الهامــة الواردة فيه ولوضــوح الرؤيــة الشعريــة .

(56) « ابن خلدون » ، « المقدمة » ، ص 1104 .

يؤكد ذلك ما ذهب اليه « ابن رشد » في بحثه في المثالين المذكورين في النص عما يفرق بين الشعر والنثر فانه لم يعرج على قضية الوزن بل ربط ذلك بقضية اخرى لعلها اهم . اننا نفهم من كلامه ان البنية في الشعر بنيتان : بنية اللفظ وبنية المعنى باعتباره عنصرا مركبا وتبعا لذلك نفقد عندما نحول الشعر الى النثر ـ الى جانب الوزن ـ بنية المعنى هذه ولتوضيح ذلك نعود الى المثال الاول:

« سالت بأعناق المطي الاباطح » = « مشين »

شعر — نثر

ان كل سياق منها مؤلف من مجموعة من الالفاظ الدالة على معنى الا ان الفرق لا يمكن في الدلالة لكن في كيفية الدلالة ، اى في العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول ، ففي حين تجعل العلاقة ـ في القسم الثاني ـ المعنى مادة فقط نصيره في القسم الاول بنية مع مادة سماها « الجرجاني » « معنى المعنى » .

لفظ ← معنى < بنية / مادة — لفظ ← معنى < مادة / فقط

لهذا السبب نراهم يؤكدون على دور البنية في تحقيق مقاصد الشعر ملحين على ان الشاعر لا يبلغ غرضه من شعره بما يضمنه من الافكار والمعاني وانما بالكيفية التي يبنى بها تلك الافكار لان التخييل كما يقول « ابن سينا » « يفعله القول لما هو عليه والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه . » (58) ونتيجة لهذا لم يكتفوا بملاحظة ان الشعر عدول عن النثر لان هذه الملاحظة لئن كانت خطوة اساسية في البحث فانها تضبط الشعر بطريقة سلبية اى بما ليس هو لا بما هو (59) فحرصوا في تعريفاتهم ـ خاصة ابن خلدون على ضبط معالم هذه البنية فجعلوا الاستعارة ـ وهي أهم وجوه المجاز ـ او المجاز بمختلف اقسامه قاعدة التعريف ، وفي هذا اقرار بأن الشعر ينزع عن ان يستعمل اللغة استعمالا طبيعيا يحقق وظيفتها الاجتماعية حيث تبدو العلاقة بين اللغة والاشياء علاقة اولية مباشرة . والشعر من هذا المنظور يباشر خروجا متواصلا عن هذا المستوى اللغوي وعن هذه الوظيفة ويتأصل في مستوى ثان تصبح فيه المرور

---

(57) « عبد القاهر الجرجاني » (ـ 471/1078) ، « دلائل الاعجاز » تحقيق : رشيد رضا ط 5 ، القاهرة 1372 هـ . ص 202 ـ 203 .

(58) « ابن سينا » المصدر المذكور ، ص 168 .

(59) استفدنا هذه الملاحظة من كتاب المذكور ، ص 13 .

من اللفظ الى المعنى فى حاجة الى وسيط لان العلاقة خفية ، وهكذا تصبح اللغة نفسها محط انتباه .

اذن ان معادلة الشعر التى سبق ان رأيناها غير صالحة لهذا النوع من الشعر اذ الشعر ليس نثرا تزينه موسيقى انه مغاير للنثر منفرد ببنية لغوية متميزة لا تخضع لنفس القوانين التى تترتب حسبها اللغة والاشياء فى النثر .

ان من اهم نتائج هذه الرؤية تخليص الشعر من تبعية النثر المرهقة التى فرضت عليه ، وهى تبعية عديمة الجدوى خاصة فى لغة تعددت فيها مستويات النثر بدون ان ندرك خصائص الاسلوب ، فى كل مستوى لذلك يصبح ـ فى نظرنا ـ من الخطا الاقرار : « واتبع العرب النظرية القديمة التى ترى الشعر والنثر نوعين من الكلام لا شكلين متمايزين من التعبير وليس فرق بينهما فى رأيهم الا ان الشعر موزون مقفى . » (60)

ونود فى قسم اخير من عملنا ان نبدى انطلاقا من هذه التعاريف ملاحظتين تتعلق الاولى بالدور الذى لعبه الفلاسفة فى بلورة مفهوم الشعر وتتعلق الثانية بمفهوم « ابن خلدون » .

والفلاسفة تأثروا ـ لا محالة ـ بارسطو وان كان ذلك درجات ، ولعل ابرز مظاهر التأثر درسهم خصائص القول الشعرى بمقابلته بانواع القول الاربعة الاخرى : القول البرهانى ـ القول الجدلى ـ القول السفسطائى ـ القول الخطابى . » وبهذه الطريقة تجاوزوا انماط التعبير الى دراسة مضمون القول نفسه من الوجهة التى حددها ارسطو حسب مقصد المتكلم ونوع التأثير الذى يريد بعثه فى المستمع .

وقد هداهم هذا الى بعض مقاصد الشعر ، مستلهمين نظرية « ارسطو » باعتبار ان جانبا منها لا يختص بالشعر اليونانى بل له من الشمول ما يجعله ينطبق على الشعر مهما كان منبته : وقد كان « ابن رشد » حاد الوعى بهذا الجانب من نظرية « ارسطو » وهو ما يفسر بعض الحرية التى اخذها فى تلخيصه للكتاب يقول : « الغرض فى هذا القول تلخيص ما فى كتاب ارسطاطاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الامم او للاكثر اذ كثير مما فيه قوانين خاصة باشعارهم . » (66)

(60) « غ. ف. غرنباوم » ، الكتاب المذكور ، ص 21 .
(61) « ابن رشد » المصدر المذكور ص 201 .

واهم تلك المقاصد « التخييل » و « التمثيل » وقد تولدا عن مصطلح عسير الفهم ورد فى تعريف ارسطو للشعر هو مصطلح « المحاكاة » . انه من العسير تبين معانى هذه المصطلحات رغم انهم حاولوا شرحها ، ولا يهمنا ان نقف على حقيقة ما تدل عليه بقدر ما تهمنا الاشارة الى مسألة تبع لها هى قضية الصدق والكذب فهم اعتبروا وظيفة الشعر ـ تبعا لذلك ـ « الايهام » لا الحقائق ولذلك قالوا ان الاقوال الشعرية « كاذبة » بالكل لا محالة » (62). وهذا بيت القصيد فى هذه الملاحظة فلقد تناقل العرب القولة المشهورة « اعذب الشعر اكذبه » سواء بهذه الصيغة او بصيغ قريبة منها ونسبها بعضهم صراحة الى « ارسطو » (63) مما فتح منزعا للبحث عن مؤثرات « ارسطو » فى الشعر العربى . (64) وان كان البحث فى هذه النقطة لم يؤد الى موقف واضح . فهذه الجملة بهذه الصيغة لا وجود لها فى كتاب « ارسطو » المتعلق بالشعر وان كان يوجد ما يقاربها ، وحتى جملة « الفارابى » المتقدمة فليس المقصود منها الوجهة الاخلاقيـة التى استقرت فى الشعـر العربى بـل الحقيقة بالمعنى الوجـودى « الانطولوجى » مما يؤكد على ظاهرة الفن فى الشعر باعتبار انه ليس مستودع حقائق عن الكون والحوادث التى تجد فيه يعرضها كما هى بل هو تشبيه ذلك الكون تشبيها يتأثر برؤية الانسان ويحقق مقاصده من الاثارة والتحريك . وليس مستبعدا ان يكون فهمهم الاخلاقى للكذب سد عليهم طريق ادراك بعض الخصائص الفنية للشعر وقد يكون القرآن لعب دورا اساسيا فى تأصيل هذه النظرة الاخلاقية .

هذا اذن جانب هام نستفيده من كتب الفلاسفة اذ تجنبوا الوقوع فى تأويل الكذب تأويلا اخلاقيا ، ثم انهم بعد ان الحوا فى تعريفهم للشعر على دوره بحثوا فى مرحلة ثانية عن الوسائل التى تجعل القول مخيلا فجاءت الاقسام الخاصة ببنية الشعر ولغته .

فمشاغلهم كما يظهر مما قدمنا ليست مشاغل السنذية محضا لذلك لم تسلم تعريفاتهم من الوجهة الفلسفية وان اهتموا باللغة فى درجة ثانية . وهكذا نصل الى الملاحظة الثانية المتعلقة « بابن خلدون » فقد مكنه ابتعاده الزمنى واستقلاله الفكرى ان يخلص حد الشعر من شائبات الفلسفة وقدم تقديمـا السنيا يكشف اساسا عن بنية اللغة فيه .

(62) « الفارابى » المصدر المذكور ص 151 .

(63) « قدامة بن جعفر » « نقد الشعر » ص 26 .

(64) انظر مثـلا :
Bürgel J. C. : Remarques sur une relation entre la logique aristotélicienne et la poésie arabo-persane. Bruxelles, Correspondance d'Orient, no 11, 1970, pp. 131-144.

وقد تقدم « ابن خلدون » بالتعريف خطوة نظرية هامة تتبين قيمتهـــا بمقاربتها بما جاء عند غيره كـ « قدامة بن جعفر » مثلا . وقد فضلنا ان نقيم المقارنة بينهما لانا لاحظنا بينهما تشابها في شعورهما بمقتضيات الحد من الوجهة المنطقية : باعتباره يشمل « الجنس القريب » و « الفصل الذاتى » فبعد ان قدم « قدامة » تعريفه علق عليه قائلا : القول جنس له .... » (65) واعتبر « الوزن والقافية » فضلا ذاتيا وان كان لم يذكر المصطلح . في حين اعتبر « ابن خلدون » عبارة « الكلام البليغ » جنسا ، وهذا يعتبر خطوة كبيرة فى السيطرة على مفهوم الشعر لانه نزل بمفهوم الجنس من مستوى مطلق يفرق فيها بيـــن الاجناس الكبرى ـ كالفصل بين ما يستعمل اللغة وبين غيره ـ الى مستوى دونه لعله اكثر فعالية فى السيطرة على الامور اذ اعتبر الجنس المطلـــق منقسمـــا الى اجنـــاس ضمنـــه او ان مفهـــوم الجنس نفســـه يكـــون تطـــور فـــى الذهـــن البشـــرى الى عصـــر « ابن خلـــدون » فليس « الكـــلام » جنسا للشعر انه « الكلام البليغ » ولا شك ان هذه الخطوة تطلبت على المستوى النظرى زمنا طويلا ، مع وجوب الاشارة هنا الى دقة « ابن خلدون » وتحريه فى هذا التعريف عندما اضاف فى التعريف قوله « المبنى على الاستعارة » فهو مدرك حق الادراك ان البلاغة لا تنحصر فى الوجوه البلاغية ـ وان اكد ان اغلب الشعر لا يخلو منها ـ مما يجعل حده طيعا يشمل الكلام البليغ المبنى على الاستعارة وغير المبنى عليها .

هذه جملة من الآراء حول مفهوم الشعر عند العرب تقيدنا فى ابدائها بوجهة منهجية اعتمدت اساسا تعريف الشعر عندهم فى مستوى الصياغة النظرية ، وهو قيد ـ لا شك ـ مجحف لا يسمح لمتتبعة بالالمام بكل جوانب نظريتهم ، لكننا التزمناها لان غايتنا لا تعدو التنبيه على بعض المصادر التى اهملـــت والاشارة الى ضرورة ممارسة تراثنا الادبى ممارسة علمية تستفيد من مكتسبات عصرنا حتى نحيى فيه ما اماتته قرون من الدراسة عطلت نبض الحياة فيه وافرغته فى جملة من القوالب وعقدته بمجموعة من الآراء لعل الكثير منها لا يثبت امام البحث الجاد .

ولن يستقيم لنا ذلك ـ فى رأينا ـ الا بالاستفادة من مناهج البحث اليوم استفادة واعية تربط المفاهيم بمنطلقاتها الابستمولوجية حتى لا تقـــع فى « المرجعية » العقيمة وتحاول ان تباشر هذا التراث بمفاهيم نستخلصها من التراث ذاته من غير ان تغلق انغلاقا خانقا .

---

(65) « قدامة بن جعفر » ، نقد الشعر » ص 2 .

الأدب الأبيض
أو درجات التعبير
في الأدب العربي القديم

محمود طرشونة

كنت جعلت عبارة « الادب الابيض » عنوانا لهذا الموضوع . وكنت اظننى بذلك سلكت مسلكا بكرا . فتساءل الناس : وما الادب الابيض ؟ وظنوه عكس ادب الزنوج ، وظنوه الادب الصافي . فتساءلوا عند ذلك عن معنى الادب الاسود والادب الاحمر والادب الازرق وغير ذلك من الالوان . فاضطررت الى الحد من هذه التساؤلات ووضحت العبارة فقلت : ان الادب الابيض هو الادب المجانى ، غير الهادف ، الادب الذى لا يعبر عن اى معنى ولايقصد منه اى هدف ، فتساءلوا من جديد : وهل يمكن ان يوجد مثل هذا الادب ؟ كيف يعقل ان ينتج الاديب نصا ابيض خاليا من كل معنى ؟ ان هذا الالغو من الكلام عقيم . فذكرت بيتى ابن الرومى فى هجاء عمرو :

مستفعلـــن فاعلـــن فعـــولـــن   مستفعلـــن فاعلـــن فعـــولن
بيـــت كمعنـــاك ليـــس فيـــه   معنـــى ســـوى أنـــه فضـــول

وعلمت ان بعض الشعر لغو من الكلام عقيم ، وان بعض النثر لازم ، غير متعد الى شيء ، لا يفيد اى معنى :

مستفعلـــن فاعلـــن فعـــولن   مستفعلـــن فاعلـــن فعـــولن
بيـــت كمنعـــاك ليـــس فيـــه   معنـــى ســـوى انـــه فضـــول

ورايت ان البحث العلمى يمكن ان يكشف عن بعض النصوص البيضاء

ولما كانت الاشياء تتميز بأضدادها فلابد ان توجد نصوص مختلفة درجات التعبير ، فمنها ما يفيد معان متعددة ، ومنها مالا يتجاوز المعنيين ومنها ما يفيد معنى واحدا . فاتسع مجال البحث واصبح تصنيفا للآثار

حسب درجات تعبيرها ، وتحليلا لهذه الدرجات النفسانية والاجتماعية والسياسية والحضارية والفنية والدينية .

ولما كان البحث تقييما لنصوص بواسطة مقاييس مرقمة فانه احتجاج الى نماذج متعددة تصطفى من بين عديد الآثار لتكون شواهد تثبت تواجد درجات متفاوتة للتعبير . والحصول على نصوص معبرة متيسر نسبيا لكن الكشف عن نصوص متعددة الدرجات ونصوص بيضاء اعسر . لذا توقفنا عند الدرجة الخامسة من التعبير . فلربما كان البحث الجماعي الذى تقوم به مجموعة من الباحثين ذوى الاختصاصات المتنوعة قادرا على الكشف عن نصوص تتجاوز طاقتها التعبيرية خمس درجات . فالعمل الفردى دائما مبتور ، يحتاج الى من يكمله من زوايا اخرى لا يتفطن اليها الا من كانت عدته كفيلة بسبر اغوار النص الادبى والكشف عن خفاياه ومدلولاته الظاهرة والباطنة .

وقد اتضح بعد من هذه المقدمة ان منهج البحث بعيد عن الدغمائية المقيدة باحدى المدارس النقدية . ذلك لان طبيعة العمل وتصور الموضوع وتحسس ابعاده ، كل هذه العوامل تقتضى الالمام بشتى المناهج ، وتبنى ما يلائم اتجاه البحث . فان اعتبار الزوايا الاجتماعية للنص الادبى يخرج النقد من حيز التقييم الفنى والشكلى الى حيز النقد الاجتماعى الهادف الى معرفة العلاقات المحركة للنظام الاجتماعى . لكن اعتبار الجوانب الجمالية يرجعه الى الحيز الاول دون ان يبعده عن الثانى . واما التفكير فى الابعاد النفسية للنص الادبى فانه يحيل على مدارس اخرى تعتمد اللاشعور اساسا للبحث الادبى . فليس للتقيد باحدى هذه المناهج اية جدوى اذا تصورنا الادب متعـــدد الدرجـــات التعبيرية . وهذا لا يعنى ان المنهج الذى سلكناه محاولة للتوفيق بين اتجاهات نقدية مختلفة . فتلك انتقائية قد تؤدى الى الفوضى المنهجية . انما اساس هذا العمل المتمثل فى تصور لادب متعدد الزوايا هو الذى املى الطريقة وجعلها متعددة الزوايا ايضا .

وقد رأينا ان نتدرج فى التحليل من النصوص المتعددة الدرجات الى النصوص التى يظن انها منعدمة التعبير ابرازا لهذا الصنف الاخير .

فان بعض الآثار من الثراء ما يمكن من قراءات متعددة ومن استخلاص ابعاد كثيرة ، والادب العربى الكلاسيكى يزخر بمثل هذه المؤلفات . فبعض كتب الجاحظ مثلا ليست كتب ادب فحسب انما هى دلائل وعلامات تمكن كل

من يستقرؤها من استخراج ابعاد اجتماعية ونفسانية وسياسية وحضارية وجمالية . فقد يتسنى لنا ان نجعل كتاب « البخلاء » مثلا فى الدرجة الخامسة من التعبير اذ هو يحتوى على كل هذه المعطيات .

فتصوير الجاحظ لحركات البخيل وللعالم الضيق الذى يعيش فيه يسبغ على كتابه صبغة خاصة قوامها الهزل بشتى انواعه والفن فى اشكاله البلاغية والتصويرية فقد صور أكل على الاسوارى بهذه الطريقة :

« وكان اذا اكل ذهب عقله ، وجحظت عينه وسكر وسدر وانبهر وتربد وجهه وعصب ولم يسمع ولم يبصر . فلما رأيت ما يعتريه وما يعترى الطعام منه ، صرت لا آذن له الا ونحن نأكل الثمر والجوز والباقلى ولم يفجأنى قط وانا آكل تمرا الا استفه سفا ، وحساه حسوا ، وزدا به زدوا ، ولا وجده كنيزا الا تناول القطعة كجمجمة الثور ثم يأخذ بحضنيها ويقلها من الارض . ثم لا يزال ينهشها طولا وعرضا ، ورفعا وخفضا ، حتى يأتى عليها جميعا ولم يفصل تمرة قط من تمرة . وكان صاحب جمل ولم يكن يرضى بالتفاريق ، ولا رمى بنواة قط ولا نزع قمعا ولا نفى عنه قشرا ولا فتشه مخافة السوس والدود ، ثم ما رأيته قط الا وكأنه طالب ثأر وشحشحان صاحب طائلة . وكأنــه مغتلـم او جــائع مقــروز » (1)

فهذا المشهد الواقعى ليس نتاج اديب فحسب ، بل هو عمل فنان عرف كيف يدرك حركات تنم عن نهم شديد،وان يبلغ عن طريق اللفظ ماادركه بالحس، فشاركت اللغة والنظم والحس فى رسم الصورة والايحاء بالحركة والنفسية والفكرة فى نفس الوقت .

فهذه درجة اولى من التعبير نسميها جمالية .

امــا حجــج البخــلاء لدفاعهــم عــن بخلهــم وآراؤهــم فى القصد والتبذيــر ، فكلهــا علامــات تكشف نفسيات خاصــة يمكــن ان تحلــل فــى نطــاق علــم النفــس الاجتمــاعى لانهــا آراء جماعــات اتفقت عــلى مبادىء ووقع بينها تلاقح وتطعيم (المسجديون من اهل البصرة مثلا) لكن ذلك لا يمنع من وجود نفسيات افراد تميزوا بالنبوغ فى تبرير بخلهم او استغلوا ذكاءهم الحاد وثقافتهم الجامعة للاحتجاج لفائدة البخل .

(1) البخلاء ص 79 ـ 80 تحقيق طه الحاجرى ط 4 القاهرة 1971 .

فهذه درجة ثانية من التعبير نسميها نفسانية .

ومن جهة اخرى فان كامل كتاب البخلاء مقيد بالزمان والمكان ومتضمن لاسماء اعلام حقيقيين يمكن ان نجد فى كتب التراجم تعريفا بهم . وهو ايضا صورة للعلاقات البشرية التى تربط بين هؤلاء الناس ، واخبار عن فيئات اجتماعية تمثل كافة الطبقات . ولموضوع الكتاب كذلك علاقة بالاحوال الاقتصادية والصراع من اجل كسب المال وحفظه ، فالمال متردد بين اناس يملكونه ويحاولون حبسه ، واناس لا يملكون شيئا ويسعون لكسب القوت بشتى الوسائل منها التطفل والتحايل والسرقة ، فالكتاب اذن صورة لهذا الصراع الاجتماعى الذى - وان كان محدودا فى اناس من صنف خاص هم البخلاء الاثرياء من جهة والطفيليون الفقراء من جهة اخرى - فانه يشير الى كثير من طرق الكسب والقصد والتعامل والتطاحن الذى ليس من الضرورى ان نسميه صراعا طبقيا فى مفهومه الحديث لكنه نوع من التوتر الدال على النظام الاجتماعى القائم فى القرن الثالث للهجرة .

فهذه درجة ثالثة نسميها اجتماعية .

واذا ما تعمقنا فى دراسة هذه التوترات وتعرفنا على الاطراف المحركة لها ، لاحظنا انها فى نهاية الامر تنتمى الى عنصرين : العنصر العربى والعنصر الفارسى وان جل البخلاء الاثرياء ينتمون الى البورجوازية الفارسية التى عرفت كيف تستغل الوضع الجديد بالعراق وخراسان فتعاطت نشاطات تدر عليها الكسب الوفير ، وان فقراء البصرة وبغداد ينتمون الى بعض القبائل العربية النازحة من البوادى والباحثة فى الحاضرة العباسية عن نمط للعيش جديد لكن كلا من العنصرين متمسك بقيم حضارية تدفعه الى هجاء الخصم فنزع الفرس الى الزهو بحضارتهم والى ذم العرب وعيشهم فى البادية والى الطعن فى اهم قيمهم ، ونزع العرب من جهتهم الى الدفاع عن قيمهم والى ذم بخل الفرس ، واذا ما فكرنا فى الدور الذى قام به الفرس لتركيز الخلافة العباسية وطموحهم الى نيل أعلى المناصب فى الدولة والى اعادة مجد الاكاسرة ، واذا ما تذكرنا ان مؤلف الكتاب ينتمى الى العرب (بالأصالة أو بالولاء فهذا أمر غير ثابت)، يقاوم الشعوبية ويرد على تهجماتها على العنصر العربى ، عرفنا ان هذا الصراع سياسى ، قائم بين قوتين تريد كل منهما كسب النفوذ والجاه والمال .

فهذه درجة رابعة نسميها سياسية .

لكن الكتاب لا يقتصر على افراد معروفين ولا على جماعات متعايشة .

فان بعض النماذج البشرية التى صورها الجاحظ فى كتاب « البخلاء » مازالت تعيش بيننا اليوم ، ومواقفها شبيهة بمواقف العديد من الاشخاص فى كافة اقطار الدنيا ، فأخلاقهم وطبائعهم ونفسياتهم ليست الا علامات تشير الى اخلاق الانسان عامة وطبائعه ونفسياته ، وما سخرية الجاحظ منهم الاسخرية من كل انسان ينتهج منهج الجمع والمنع . فنهم على القسرى وطريقته فى الاكل او حرص الكندى ومعاملته لمتسوغ داره ، وتحايل خالد بن يزيد ووصيته لابنه ، كل هذه المواقف والصفات ليست الا مواقف وصفات انسانية غايتها تهذيب الانسان عامة وفى ذلك سر خلود هذه الآثار التى تصورها .

فهذه درجة خامسة من التعبير نسميها انسانية .

وقد تبين من هذا التحليل السريع لنص ادبى ان بعض الآثار متعدد درجات التعبير وان قيمة كل اثر تكمن فى عدد هذه الدرجات ونوعيتها ، وبذلك يتيسر تصنيف الآثار حسب درجاتها التعبيرية وجعل كتاب « الامتاع والمؤانسة » فى صنف النصوص ذات الاربع درجات الدالة على أربعة أبعاد ذاتية واجتماعية وفكرية وجمالية .

فشخصية ابى حيان تتجلى فى كامل الليالى لانه انتهج طريقة ذاتية يمتزج فيها السرد الموضوعى بالتعبير عن الخواطر والتجارب الشخصية فخصص مقدمة كل جزء من اجزاء الكتاب الثلاثة ورسالتين وجههما فى نهاية « الامتاع والمؤانسة » الى الوزير ابن سعدان (2) وفصلا ختم به الكتاب للحديث عن نفسه وظروفه القاسية ، فظهر رجلا ميالا الى حب الدنيا ومباهجها منذ الصفحة الثالثة عشرة « هذه العاجلة محبوبة والرفاهية مطلوبة والمكانة عند الوزراء بكل حول وقوة مخطوبة ، والدنيا حلوة خضرة وعذبة نضرة »(3) الا انه كان يريد الوصول اليها من اقرب السبل ، فعاب عليه ذلك ابن عبيد احد جلاس الوزير فاجابه بقوله :

« انا رجل حب السلامة غالب على والقناعة بالطفيف محبوبة عندى » (4)

(2) هو أبو عبد الله الحسين بن احمد بن سعدان ، استوزره صمصام الدولة سنة 373 هـ وقتله سنة 375 هـ بدسيسة من منافسه على الوزارة أبى القاسم المدلجى .

(3) الامتاع والمؤانسة ج 1 ص 13 .

(4) نفس المرجع ج 1 ص 104 .

لكن هذه السبيل لم تحقق آماله فى التمتع بالحياة فعاش عيشة بائسة وعرف ذل السؤال وخاطب الوزير بكلام مؤثر جدا تظهر فيه منزلة الاديب فى القرن الرابع وعلاقته بذوى النفوذ من رجال الدولة : « خلصنى ايها الرجل من التكفف ، أنقذنى من لبس الفقر ، اطلقنى من قيد الضر ، اشترنى بالاحسان ، اعتبدنى بالشكر ، استعمل لسانى بفنون المدح ، اكفنى مؤونة الغداء والعشاء .

الى متى الكسيرة اليابسة ، والبقيلة الذاوية والقميص المرقع ، وباقلى درب الحاجب ، وشذاب درب الرواسين ؟

الى متى التأدم بالخبز والزيتون ؟ قد والله بح الحلق ، وتغير الخلق ، الله الله فى امرى ، اجبرنى فاننى مكسور ، اسقنى فاننى صد ، أغثنى فاننى ملهوف ، شهرنى فاننى غفل ، حلنى فاننى عاطل .

قد اذلنى السفر من بلد الى بلد ، وخذلنى الوقوف على باب باب ، ونكرنى العارف بى ، وتباعد عنى القريب منى . » (5)

وبهذه الخيبة المرة انقلبت الرغبة فى الدنيا نقمة على اهل الدنيا نقمة على اهل الدنيا فرأى انهم « سباع ضارية وكلاب عاوية وعقارب لساعة وافاع نهاشة » (6)

وانقلب حب العاجلة الى حب الآجلة فاكثر من الابتهال الى الله ومن التامل فى النفس البشرية .

فهذا بعد اول ذاتى افضى الى بعد ثان نسميه اجتماعيا .

فقد عاش ابو حيان فى عصر ضعفت فيه الخلافة المركزية ببغداد وصار الامر بايدى بنى بويه . وعاصر مجموعة من ضعاف الخلفاء (القاهر والراضى والمتقى والمستكفى والمطيع) (7) والف كتاب «الامتاع» فى عهد الطائع الذى طالت خلافته نسبيا ، لانه لم يكن يباشرها (8) وكأن ابا حيان يئس منهم جميعا فلم يشر الى واحد منهم اما الوزراء فقد كان شديد القسوة ازاءهم ،

(5) نفس المرجع ج 3 ص 226 ـ 227 .
(6) نفس المرجع ج 1 ص 36 .
(7) تولى جميعهم الخلافة من سنة 312 هـ الى 363 هـ .
(8) من 363 هـ الى 381 هـ .

فزيادة على حملته القوية على ابن العميد وابن عباد ، فلم يسلم من لسانه حتى ولي نعمته الوزير ابن سعدان الذى سأله عن رأى العامة فى سياسته فنقل اليه بكل صراحة ما تعيبه العامة عليه من لامبالاة بشؤونها ، فأرجع الوزير أقوالها الى الشائعات التى يروجها منافسه ابن يوسف ثم قال : « والله لانظرن لها وللفقراء بمال اطلقه من الخزانة ، وأرسم بيع الخبز ثمانية بدرهم»(9) ولم يكتف ابو حيان بالنقد السلبى بل اوصى الوزير باتخاذ مبدا الشورى والعمل لصلاح الرعية والاستعانة بأعوان اكفاء منبها الى خطورة الاعتماد على حاشية سيئة السرائر .

واشترط ان يتوفر فى رجال الدين الايمان وحسن السلوك حتى يكونوا قدوة للناس كما الح على تجنب التعصب الدينى الذى دفع بالعامة الى الفتنة « فسفكت الدماء ، واستبيح الحريم وشنت الغارات ، وخربت الديارات ، وكثر الجدال ، وطال القيل والقال ، وفشا الكذب والمحال ، واصبح طالب الحق حيران ومحب السلامة مقصودا بكل لسان وسنان ، وصار الناس احزابا فى النحل والاديان (...) فشمت اليهود والنصارى والمجوس بالمسلمين .» (10)

وبهذه اللوحة القاتمة اشار الى الصراع الذى كان يدور بين الشيعة والحنابلة ببغداد فتحرق المساجد ويقتل الناس فى الشوارع وبين ابو حيان انه نتج عن هذه الفتن الداخلية تحول اجتماعى مكن بعض السفلة من الارتقاء فى المراتب الاجتماعية وانتقال بعض العيارين من حالة التسول الى امتلاك الاراضى والجوارى بواسطة السيف وقطع الطرق كما مكن الروم من شن الغارات على بلاد الاسلام فى خلافة المطيع وامارة عز الدولة سنة 362 هـ (11)

وتناولت مسامرات ابى حيان شتى اصناف العامة وعاداتها فعلل ما يوجد عند بعض الناس من الفأل والطيرة تعليلا دقيقا بقوله : « انما هذه الاخلاق عارضة للنساء واشباه النساء ، ومن بنيته ضعيفه ، ومادته من العقل طفيفة وعادته الجارية سخيفة » (12)

---

(9) الامتاع ج 2 ص 26 .

(10) نفس المرجع ج 2 ص 77 .

(11) انظر الليلة الثامنة والثلاثين ج 3 ص 151 .

(12) الليلة الاربعون ج 3 ص 204 .

وللكتاب درجة ثالثة او بعد ثالث نسميه فكريا اذ تناول فيه ابو حيان مواضيع هامة تتعلق بطبيعة الانسان والاخلاق والنفس والروح وغير ذلك .

فالانسان في نظره « هو الشيء المنظوم بتدبير الطبيعة للمادة المخصوصة بالصور البشرية ، المؤيد بنور العقل من قبل الاله . » (13) وموقف ابي حيان من حقيقة الانسان يبرز مدى تأثره بفلاسفة اليونان . فهو يعتبره حيا ناطقا مائتا يشبه الحيوان في حسه وحركته ، والملك في فكره وقوة اختياره ونوره الالاهي ، والمادة في تبدلها وتحللها . اما تعريفه للنفس والروح ففيه تجاوز لتجنب الفقهاء الخوض فيهما ولحيرة الشعراء في حقيقتهما ، فقد حاول ان يميز بينهما تمييزا علميا معتمدا على من سبقه من الحكماء الذين « حكموا بان الروح جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ماله فيه . واما النفس الناطقة فانها جوهر الاهي وليست في الجسد ولكنها مدبرة للجسد ، ولم يكن الانسان بالروح بل بالنفس ، ولو كان انسانا بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق بان كان له روح ولكن لا نفس له . » (4) فهو يعتقد اذن ان الانسان انسان بالنفس لا بالروح وانما هو بالروح حي فحسب ، فالنفس هي التي تميزه عن الحيوان وهو بذلك يعتبرها خالدة ومستغنية عن الجسد بينما الجسد والروح زائلان . ويعتبرها كذلك جوهرا لا جسما .

وفي هذا النطاق يمكن تحليل راى ابي حيان في الطرب . وهي نظرية طريفة اخذها عن سقراط فيما ترجمه ابو عثمان الدمشقي ، فقد سئل لم طرب الانسان على الغناء والضرب ؟ فقال : لان نفسه مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج وبهذا الشغل هي محجوبة عن خاص مالها من المثالات الشريفة انكشف لها بعض ذلك الحجاب فحنت الى خاص مالها من المثالات الشريفة والسعادات الروحية من بعد ذلك العالم لان ذلك وطنها الحق . فاما هذا العالم فانها غريبة فيه . والانسان تابع لنفسه ، وليست النفس تابعة للانسان لان الانسان بالنفس انسان ، وليست النفس نفسا بالانسان ، فاذا طربت النفس ـ اعني حنت ولحظت الروح الذي لها ـ تحركت وخفت فارتاحت واهتزت . ولهذا يطرح الانسان ثوبه عنه ، وربما مزقه كانه يريد ان ينسل من اهابه الذي لصق به ، او يفلت من حصاره الذي حبس فيه ، ويهرول الى حبيبه الذي قد تجلى له وبرز اليه . » (15)

---

(13) الامتاع ج 3 ص 112 .
(14) الامتاع ج 2 ص 113 .
(15) الامتاع ج 1 ص 215 .

وقد اختلف المفكرون فى نظرتهم الى هذا الوطن الحق ، فهو عند المسلمين عالم الاخرة ، وعند فلاسفة اليونان عالم المثل ، وعند علماء التحليل النفسى فى العصر الحديث عالم اللاشعور . وقد اقترب ابوحيان من التفسير الحديث بعبارته « خاص مالها » وفى استعمال كلمة « الحجاب » وهو يقترب منه ايضا فى تفسيره للاحلام واعتباره « الرؤيا ظلا من ظلال اليقظة » (16)

فهذه بعض الحقائق التى توصل اليها التوحيدى بحكم ثقافته الاسلامية واليونانية وحياته فى محيط لا يخول له تجاوز بعض الحدود . وقد كان ينزع الى تجاوزها فى كثير من المواقف ، وذلك ظاهر فى نقده لاختلاف المذاهب الفكرية وجرأته فى ذم تعدد فرق الشيعة الغلاة فى حين كان النفوذ بايدى بنى ابويه المتشيعين . وتظهر جراته الفكرية ايضا فى تصريحه بآرائه الاعتزالية فى التوحيد . وننتج عن وضعه هذا تناقض فى افكاره ، فلا نعرف على وجـه التحقيق هل كان سجستانى النزعة (17) ام سنيها ، فانكاره لكيف ولم وماذا وتصريحه بان العقيدة اساس التفكير الدينىمن جهة اخرىيتناقضان آراء ارسطو وافلاطون وسقراط وابى سليمان المنطقى من جهة اخرى يتناقضان . فهو يثبت ان جميع الفرق لا تصل الى الحقيقة بمقالات الفلاسفة وشواهدهم وطريقتهم بل « بكتاب ربها واثر نبيها » ويرى ان كل محاولات التوفيق بين الشريعة والفلسفة فاشلة كمحاولة اخوان الصفاء ومحاولة ابى زيد البلخى وابى تمام النيسابورى وغيرهم . وشرح فى رسالة الحياة كيفية تصوره للاخرة بقوله : « وقد شعرنا بهذا كله بنور الاهى سرى الينا فشاع فينا ووجدناه يقينا لا ريب فيه وشهدناه عيانا لا مرية به ، والعيان العقلى فوق القياس الحسى لان العقل مولى والحس عبد » (18) فهذا كلام يذكر بشكه فى العقل ويقربه من الصوفية الذين يرون الحق عن طريق الابتهال ويمهد لظهور الغزالى الذى وصل الى اليقين بعد عذاب طويل وادرك ان الحق « نور يقذفه الله فى الصدر »

ونجد تفسيرا لهذا التناقض فى تحليل محمد اركون لكتاب الهوامل والشوامل ، فهو يرجعه الى المحيط الذى عاش فيه ابوحيان والى ثقافته المختلفة الاصول (19) .

---

(16) الامتـاع ج 1 ص 216 .

(17) نسبة الى أبى سليمان محمد بن طاهر بن بهرام السجستانى المنطقـى كان من كبار علمـاء المنطق والمطلعين على دقائقـه وأسراره عاشره أبو حيان طويـلا . عاش فقيـرا وتـوفى فى أواخر القرن الرابـع .

(18) ثلاث رسائل لابى حيان التوحيدى تحقيق ابراهيم الكيلانى دمشق 1951 ص 61 .

(19) ستوديا اسلامكا المجلد الرابع عشر ص 73 الى 108 والمجلد الخامس عشر ص 63 الى 87 .

فكتاب الاماع والمؤانسة « يعكس طبيعة تفكير ابى حيان واهم المشاكل الماورائية التى حاول المفكرون المسلمون معالجتها فى القرن الرابع .

لكن للكتاب بعدا رابعا نسميه جماليا لانه يتعلق بفن ابى حيان فى الكتابة. وهو فن قائم على اناقة التعبير والعزوف عن التكلف الذى راج في عصره وشهر به التوحيدى في هذا الكتاب . فقد اعتنى الكاتب بجزالة اللفظ بدون اغراب وبتوليد المعانى بدون اطناب وحاول ان يجسم الصورة بواسطة الالفاظ تجسيما حيا حتى كأن السامع او القارى امام مشهد حى تكثر فيه الحركة والايحاء . وتظهر هذه الخصائص فى بعض اوصافه الطريفه لتأثير الغناء فى النفوس . فهذا ابن فهم الصوفى يستمع الى غناء الجارية « نهاية » فيتحول الى رجل غريب الاطوار « فانه اذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الارض ، وتمرغ فى التراب وهاج وأزبد وتعفر شعره ، وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه ومن يجسر على الدنو منه ، فانه يعض بنابه ، ويخمش بظفره ، ويركل برجله ، ويخرق المرقعة قطعة قطعة ، ويلطم وجهه الف لطمة ..) (20) وهذا ابن غيلان البزار يطرب لترجيعات « بلور جارية ابن اليزيدى » فانه اذا سمع هذا منها انقلبت حماليق عينيه ، وسقط مغشيا عليه ، وهات الكافور وماء الورد ، ومن يقرأ فى اذنه آية الكرسى والمعوذتين ويرقى بهيا شراهيا » (21)

فهذه درجات اربع يتميز بها كتاب « الامتاع والمؤانسة ٪ ويمكن لبعض النصوص الا يبلغ اربع درجات ويمكن لبعضها الآخر ان يتجاوزها ، فالشعر الخمرى مثلا قد لا يتجاوز الدرجتين الجمالية والنفسية ، وحكاية ابى المطهر الازدى التى الفها ابو القاسم البغدادى فى القرن الرابع لا تتجاوز فى نظرنا الدرجة الواحدة اذ هى هذيان سكير ثرثار ليلة كاملة فى منزل احد اثرياء بغداد فتحليلها لا يمكن الا من استخراج صورة لبعض المجالس الخمرية قد رسمت فى اسلوب عقيم ، الدرجة الجمالية فيه منعدمة ، وضيق المجال لا يمكننا من تحليل نصوص اخرى ذات درجات تعبيرية متفاوتة ، لكننا نصل الى النصوص ذات الدرجة الصفر اى النصوص البيضاء التى نقرؤها فلا نخرج منها لا بمتعة جمالية ولا بأبعاد وخلفيات متفاوتة ، هى النصوص التى يعبث اصحابها باللغة وبالمعانى ويحاولون ان يسدوا فراغا بالاوهام ، واللغة العربية تيسر مثل هذه الزركشات والالاعيب اللغوية التى تضيع فى طواياها المدلولات.

(20) الامتاع ج 2 ص 166 .

(21) نفس المرجع ص 167 وعبارة هياشراهيا عبرية معناها يا حى يا قيوم .

وصدر بتونس هذه السنة كتاب طريف بعنوان « زخارف عربية » للاستاذ نور الدين صمود نشر فيه بعضا من هذه النصوص التي يلعب فيها اصحابها بالقوافي والكلمات ، والقلب والجناس ، والتحريف والتصحيف ، والتربيع والتدوير والعاطل والحاو ، والاهمال والاعجام ، والحروف والارقام ، « فتجد قصائد تستطيع ان تقرأها طردا وعكسا ، اي يمكنك ان تقرأ كل بيت فيها من الشمال الى اليمين او من اليمين الي الشمال ، حرفا حرفا او كلمة كلمة ، وتجد قصائد في المدح اذا غيرت فيها نقط بعض الحروف صارت هجاء وتجد قصائد اخرى جميع حروفها منقوطة واخرى جميع حروفها خالية من النقط ، وتجد قصائد اخرى اذا قرأتها طردا كانت مدحا ، واذا قرأتها عكسا صارت هجاء » (22) « وقد كتب بعض المولعين بهذه الطريقة قصيدة تتولد منها قصائد: يكتب بعض كلماتها بالاحمر وبعضها بالاخضر والاصل بالاسود ، فاذا قرأت جميع الالوان تحصلت على القصيدة الام ، واذا قرأت الكلمات المكتوبة بالاحمر تحصلت على قصيدة ثانية وتتولد من القصيدة الحمراء ومن القصيدة الخضراء قصائد اخرى بالطريقة السابقة » (23)

وفسر جامع هذه النصوص التي تبدو من الادب الابيض هذه الظاهرة بانتمائها الى عصور الانحطاط الادبي التي قضت – في نظره – على روح الادب ، فولع الناس بالقشور وتركوا اللباب ، وذكر رأى ابن خلدون فيهم : « ان اصحاب الاذواق في البلاغة يسخرون من كلفهم بهذه الفنون ، ويعدون ذلك من القصور عن سواه . » (24)

واول من قام بمثل هذا العبث الادبي هو الحريري الذى سمى بعض اشكاله « مالا يستحيل بالانعكاس » . ونظم فيه ابياتا تقرأ طردا وعكسا فتفيد نفس المعنى ، من ذلك قوله :

أَسْ أَرْمَلاً إِذَا عَرَا   وَارْعَ إِذَا الْمَرْءُ أَسَا
أَسْنِدْ أَخَا نَبَاهَةٍ   أَبِنْ إِخَاءً دَنَّسَا
أَسْلُ جَنَابَ غَاشِمٍ   مُشَاغِبٍ إِنْ جَلَسَا

---

(22) زخارف عربية ص 10 .
(23) نفس المرجع نفس الصفحة .
(24) نفس المرجع ص 11 .

أُسْرُ إِذَا هَبّ مِــــرًا وَأَرِمْ بِـــهِ إذَا رَسَـــــا
أسْكُـــنْ تَقَــوّ فَعَسَـي يُسْعِـفُ وَقْــتٌ نَـكَسَا (25)

فهذا لنص ابيض فى ظاهره ، قفى صاحبه فى تأليفه وقتا طويلا لبلوغ غاية واحدة وهى اثبات مقدرته اللغوية ، واختار له موضوعا بسيطا ومركبا سهلا وهو الوعظ الاخلاقى ، كما التجا فى نظمه الى بحر قصير وهو مجزوء الرجز .

وصفى الدين الحلى (26) من المولعين ايضا بمثل هذه اللزوميات التى بستعمل فيها اصحابها وسائل تبرز وفرة زادهم اللغوى لكنها تخرج آثارهم من حيز الادب المعبر الى حيز الادب الابيض ، فله قصيدة فى المدح يستعمل التصغير فى جل كلماتها ، نقرؤها فلا نحس بمتعة فنية ولا نخرج منها بمدلولات معبرة :

نُقَيْطٌ مِنْ مُسَيْكٍ فِي وريْدِ خُوَيْلِكَ أَمْ وُشَيْمٌ في خُدَيْدِ
وَذَيّاكَ اللّوَيْمَع فِي الضُّحَيّا وُجَيْهُــكَ أمْ قُمَيْرٌ فيسُعَيْدِ ؟
وَجَيْهُ شُوَيْدِنٍ فيهِ شُكَيْلٌ أُرَقُّ مُعَيْنِيات مِنْ خُوَيْدِ
ظُبَيّ بَلْ صبي فِي قُبَــيٍّ مُرَيْهِيبُ السّطَيْوَةِ كالأسَيْدِ
مُعَيْشِيقُ الحُرَيْكَةِ والمحَيّــا مُمَيْشِيقُ السُّوَيْلَفِ والقُدَيْدِ
مُعَيْسِيلُ اللُّمَيُّ لَهُ ثُغَيْــرٌ رُوَيقَتُهُ خُمَيْرٌ فِي شُهَيْدِ (27)

فلا بد من ترجمة هذه الأبيــات الى لغة عاديــة لفهم محتواها ، فالبيت الاول منها يصبح هكذا : نقط من مسك فى ورد خالك أم وشم فى خد ؟ ثم نفحص ذلك المحتوى فلا نجد غير القشور والقوالب الجاهزة ، يرصفها الناظم رصفا ويظن انه يمدح ويهجو فى نفس الوقت ، فلا المدح أجاد ، ولا الهجــاء أفــاد .

وقد يتفنن بعض الشعــراء فى القوافى ، فيجعل أعجــاز الابيات حروفا مكان الكلمات فيقول :

---

(25) نفس المرجــع ص 14 .

(26) عراقى الاصل ولد سنة 677 هـ/1278 م تعاطى التجــارة وزار القاهرة سنة 726 ومــدح السلطان الملك الناصر . توفى سنة 750 هـ/1349 م .

(27) زخارف عربيــة ص 27 .

يـا مـن لـه في السجايـا	عين وجيـم وبـاء (عجـب)
مـا طاب لي في سواكـم	نـون وعين وتـاء (نعـت)
عهودكـم ليس فيهـا	نون وكـاف وتـاء (نكـت)
وحظكـم كـل يـوم	ميـم ودال وحـاء (مـدح)
وانـي فـي حماكـم	شين وياء وخـاء (شيـخ)
لم يبـق لـي في بلائـي	صـاد وبـاء وراء (صبـر)
انتـم لكـل فقيـر	كاف ونـون وزاء (كنـز) (28)

الى غير ذلك من هذه الالاعيب اللفظية العميقة

وقد نجـد بعض القصائـد مهملة اى لا تحتوى على اى حـرف معجـم او قصائد معجمـة كامل حروفهـا منقوط وقد نجد رسالة سينيـة اى كامل كلماتها يحتوى على حرف السين ، او شينيـة ولا ندرى هل أن مثل هـذه النصوص قد أدى الرسالة التى ارادها جامعهـا وهى كما يقول فى خاتمـة الكتـاب :

« خدمة العربية ، تحبيبها الى ذويها واظهـار كنوزها ، واحيـاء ذكرى مجيديها ، والغائصين فى بحرها على لآليها وجواهرها » (9)

فقد يكون تذوق الادب رهين استعداد القارىء وثقافته ومراكز اهتمامه ، وما يعتبر أدبا أبيض عند البعض قد يحتوى على درجات تعبيرية متعددة عند البعض الآخر ، فهذه نصوص لا تتعدى فى الظاهر الى أى معنى فاذا قارناها ببعض آثار الجاحظ أو ابى حيان او بديع الزمان وجدنا البون شاسعا بينها لكننا اذا أمعنا فيها النظر وجدنا لها مدلولات وأبعادا معبرة على الأقل عن أذواق باعثيها ومتقبليها فى نفس الوقت . فهى صورة لحاجات جمهور يعجب باللفظ على حساب المعنى وليس من الضرورى ان يكون اللفظ جزلا او بليغا بل يكفى أن يكون طريفا غير مألوف ، فلا شك أنه كان للحريرى معجبـون يحثونه على المزيد من الاجتهاد اللفظى او ينافسونه نظم الكلام والاكثار من صـورة البديع والحـوشى والعاطل والحـالى والمعجـم والمهمـل والعكـس والطـرد . .

(28) نفس المرجـع ص 37 .
(29) نفس المرجـع ص 99 .

وبذلك يتلون النص الادبى ويزول بياضه ويكسب درجــة تعبيريــة وربما درجات حسب زاد القارىء وغاياته من تحليل الآثار الادبية .

ولو عدنا الى كل الشواهد التى ذكرنا ونظرنا اليها من مختلف الزوايا لامكن ان نكسب كلا منها درجة تعبيريــة ولأنكرنا بذلك وجــود ادب ابيض أو أدب صفر او ادب مجانى او ادب عابث او ادب سلبى ، فالرسم التجريدى ايضا يظهر من اول وهلة لنط ظهره فوضى فنية لا يقصد منها أى شىء . لكن تحليل بعض الرسوم التجريدية من قبل خبير بفن الرسم يبرز ابعــاد تلك الرسوم ومدلولاتها .

ولو عدنا الى كل الشواهد التى ذكرنا ونظرنا اليها من مختلف الزوايا لامكن ان نكسب كلا منها درجة تعبيرية ولا نكرنا بذلك وجود ادب ابيض او ادب صفر او ادب مجانى او ادب عابث او ادب سلبى ، فالرسم التجريدى ايضا يظهر من اول وهلة لناظره فوضى فنية لا يقصد منها اى شىء . لكن تحليل بعض الرسوم التجريدية من قبل خبير بفن الرسم يبرز ابعاد تلك الرسوم ومدلولاتها .

والموسيقى السمفونية تبدو للسامع العادى عديمة المعنى والتاثير لكنها اذا تذوقت فى ظروف ملائمة وبزاد موسيقى خاص امكن تقييمها تقييما ايجابيا والصفحة البيضاء الموجودة فى بعض حكايات « الف ليلة وليلة » هى بيضاء فى الظاهر فقط ، فقد قتلت الملك لانها وان كانت خالية من الكتابة فقد كانت مسمومة .

وعندما قارن ابوحيان التوحيدى بين الكتابة والحساب رد على منكرى فضل الكتابة بقوله : (واما قولك احدى الصناعتين (اى الكتابة) هزل والاخرى (اى الحساب) جد فبئس ما سولت لك نفسك على البلاغة ، هى الجد ، وهى الجامعة لثمرات العقل لانها تحق الحق وتبطل الباطل على ما يجب ان يكون الامر عليه » (30)

وخاتمــة القول انــه لا وجود فى نظرنا لادب ابيض مهما ضعفت قيمــة الاثر الادبى انما يوجد قارىء ابيض لا يعرف كيف يستغل النص وكيف يستقرؤه ليستخرج منه ابعادا مختلفة تجعله ذا درجات تعبيرية مفردة او مزدوجة وربما متعددة .

---

(30) الامتــاع ج 1 ص 101 .

مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب

محمد الهادي الطرابلسي

كان منهج العرب في تذوق الادب وتقييم الآثار متسما بطابع الشمول في القرون الاولى من الحضارة العربية . فقد ساروا في اتجاهات متعددة متداخلة منها ما استقل اليوم ومنها ما هو في الطريق . فكانوا يجمعون بين عرض الآثار المدروسة على مقاييس التقييم المختلفة التي استقل بها علم النقد فيما بعد ، وعرضها على المثل التي كانت تعتبر العليا في الكتابة الادبية ، والتي كانت من مشمولات ما نسميه بعلم اصول الادب ، وعرضها كذلك على الرصيد الفني المشترك الاوفى الذي استأثر بتجميعه علم البلاغة ، وعرضها ايضا على خصائص الاساليب العامة التي لم يخف الشعور يوما بدورها الفعال في الخلق الفني المتجدد ولكن لم تتجه العناية الى وضع علم مستقل يدرسها الا اخيرا .

فقد كان لكل من زوايا النظر المختلفة هذه مصيره المعروف : فقد انتهى الينا علما النقد والبلاغة مستقلا كلاهما بذاته بعد ان دخل فيهما ما كان مكونا لعلم اصول الادب . غير ان علم النقد وصلنا مزعزعا وعلم البلاغة متحجرا . وليس هذا هو العامل الوحيد الذي يفسر ظهور الاسلوبية اليوم في شكلها المعروف ، بل يفسره ايضا قيام الالسنية الحديثة اطارا علميا لغويا مستحكما .

فالاسلوبية ـ التي يتنزل فيها هذا البحث ـ آخر ما تفرع من علوم اللغة وتأسس على انقاض علم البلاغة التقليدي في اطار لغوي حديث هو اطـار الالسنية بعمل قادح قديم حديث هو علم النقد ومنشط تعليمي دائم هو عملية شرح النصوص ، لكن الاسلوبية لم تأخذ استقلالها التام بعد ، ولما تتبلور مسائلها عند الدارسين ولما تنضج معالمها النهائية .

* أنجـز هـذا البحث ضمن برنامج قسم الالسنية بمركـز الدراسات والابحـاث الاقتصاديـة والاجتماعية

ولم يدرك العرب هذا العلم الناشىء الذى ما زال متململا فى الغرب الا فى السنوات الاخيرة اثر احتدار الوعى بخلل المناهج الموروثة فى تقييم الآثار والحاح حاجتهم الى اسس تقييم موضوعى جديد . ولم تتعد مساهمتهم . المحدودة المتواضعة فى بحث قضايا الاسلوب ، الكتابة عن مشاغل الغرب وصفا وتنويها .

ونرى ـ فى خضم هذا الوعى وهذه اللهفة ـ ان تكون العودة الى تراث العرب ودراسته على ضوء حديث الاتجاهات وناجعها اولى فى البداية ، حتى يكون البناء مستكملا اصوله فى التاريخ والحضارة .

فليست الهمة متعلقة فى هذا البحث بالانطلاق من حصيلة النظريات المختلفة التى ولدها منذ مطلع هذا القرن خاصة نظر اللغويين ونقاد الادب من الغربيين فى الاسلوب ، للوصول الى تراث العرب وبيان ما يمكن ان يندرج منه فى سلك من اسلاك هذه النظريات الحديثة ، وانما المقصود هو تتبع ما امكن من تراث العرب قديما وحديثا والتأمل فى ما درسوه من حياة اللغة للنظر فى هل توفر فى المتفرق من آرائهم نظرية فى الاسلوب او مواقف بينة فى حده ومداه ومقوماته ، تحمل انفاسا جديدة كامنة وتحتاج الى جلاء .

واننا لمستعينون بمعطيات الالسنية الحديثة فى البحث وحصيلة الاسلوبية ، الا اننا متخذوهما سندين لا قاعدتين ، على ضوئهما نريد ان نقرأ تراث العرب قراءة جديدة كما يقال ، لا ان نخضعهما الى مادة توفرت ولا ان نخضع هذه المادة لهما لاننا اذاك نخشى على مادتنا ان تذوب ومنهجنا ان يتحطم ، ولذلك قوينا الاعتماد على النصوص ، ولم نتردد فى ايراد الشواهد المطولة احيانا ، ثقة منا بان الشاهد انطق فى السعة ، وطمعا فى ان يكون بحثنا هذا اداة نظر واداة توجيه معا .

حد الاسلوب

لا يكاد يظفر الباحث عن تعريف دقيق للاسلوب عند العرب ، قديمهم وحديثهم ، الا باجتهادات ترومه ولا تقع عليه ، او تقع على ما يظن المعرف انها ذاته ، ولكنها فى الحقيقة بعض صفاته او متعلقاته . والذى يعوزنا فى هذا المجال هو التعريف الجامع المانع . ولسنا نحاسب العرب فى هذا الشأن كما لو كان الاسلوب قد تبلور عندنا اليوم فى تعريف جامع مانع ، ليس بعده

زيادة ولا نقصان ، فان الاسلوبيين حديثا ما زالوا فى طلبه ، والبحث ما زال متعلقا به . 1 بل ، ان اعوص مشاكل الساعة فى هذه القضية انما هى مشكلة تعريف الاسلوب . والحق ان آخر ما يتم فى وضع علم من العلوم ، او ضبط فن من الفنون هو تحديد عنوانه ، لان العنوان هو المرآة الاولى التى تعكس مدى نضجه . وما ابعد الاسلوبيين اليوم عن وضع علم الاسلوب وضعه النهائى ! غير اننا كنا ننتظر ان نجد شيئا من التدقيق يظهر شيئا فشيئا عند العرب من دارس قديم الى آخر حديث لمفهوم ما نصطلح اليوم على تسميته بالاسلوب ، او لمفهوم يصلح للاسلوب ويطلق عليه مصطلح آخر .

لم نعدم مع هذا ، بعض المحاولات الحديثة لما تتطلع اليه انفسنا . لكنها محاولات خرجت اما فى طى الحكاية : بعضها يحكى بعضا ، او فى طى القطيعة : لا ينبنى بعضها على البعض الآخر بناء صحيحا من شأنه ان يسد ثغرات السابق ويوجه اللاحق توجيها جديدا . فخرجت هذه الاعمال فى الجملة اما موؤودة او منبتة موؤودة كمحاولات اكثر الذين كتبوا فى البلاغة ، فانهم قلما تجاوزوا آراء الجاحظ 2 ، ومواقف عبد القاهر الجرجانى 3 اذا اجتهدوا ، ومنبتة كمحاولات الآخرين التى خرجت كأنها متولدة تولدا ذاتيا . ولم يسلم من هذه وتلك الا ما واكب اصحابه حركة التفكير فى الاسلوب فى الغرب وتأثروا بمشاغل اهله .

الاسلـوب : نقطـة استفهـام :

فلفظ الاسلوب – وقدى جرى استعماله فى هذه الصيغة وغيرها منذ القديم – وصلنا غامض المدلول ، واذا كان فى ما دل عليه بعض الوضوح فانما فيما اتصل بالمحسوس دون المجرد من دلالاته ، وليس هذا الغموض فى الحقيقة الا صورة من استعصاء مفهومه على الحصر

والذين بحثـوا فى الاسلوب تحت عنـوان الاسلوب هم والذيـن كانت لهم آراء فى مباحثه تحت عنوان غير لفظ الاسلوب سواء فى الشعـور بهذا الاستعصاء . وقد لاحظوا الاستعصاء فى التنظير كما لاحظـوه فى التطبيق ، فاحتاروا أمام ضبط مفهوم الاسلوب ذاته كما احتاروا أمام عملية درسه .

Pierre Guiraud et Pierre Kuentz « La Stylistique » Lectures Initiation à la Linguistique, Série A., n° 1, Paris, 1970.

(1) أنظر على سبيل المثال :
(2) الجاحظ (160 – 255 هـ = 776 – 868/869 م) .
(3) عبد القاهر الجرجانى (؟ – 471 هـ = ؟ – 1078 م) .

« ولم ازل من خدمت العلم انظر فيما قاله العلماء فى معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة ، وفى بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والايماء ، والاشارة فى خفاء ، وبعضه كالتنويه على مكان الخبىء ليطلب ، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج » (4)

وها هو بعد ذلك يشير الى لطافة خصائص الاساليب فى الآثار ، وتمنعها على الباحثين ، الا على خاصة الخاصة ممن جمعوا الى الثقافة الواسعة ، والفكر القويم ، الاختصاص اللازم ، فيقول :

« واعلم ان مما اغمض الطريق الى معرفة ما نحن بصدده ان هاهنا فروقا خفية تجهلها العامة وكثير من الخاصة ، ليس انهم يجهلونها فى موضع ويعرفونها فى آخر بل لا يدرون انها هى ولا يعلمونها فى جملة ولا تفصيل » (5) وممن لاحظ استعصاء درس الاسلوب ، القاضى على الجرجانى فى سياق حديثه عن الصور ، قال :

« وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى اوصاف الكمال ، وتذهب فى النفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الاجزاء ، وتقابل الاجسام ، وهى احظى بالحلاوة ، وادنى الى القبول ، واعلق بالنفس ، واسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم – وان قايست واعتبرت ، ونظرت وفكرت – لهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا » . (6)

---

(4) دلائل الاعجاز فى علم المعانى ، نشر محمد رشيد رضا ، دار المنار ، مصر 1372 هـ ، ط 5 ، ص 28 – 29 .

(5) دلائل الاعجاز ص 242 – 243 . ويقدم لنا اثر ذلك مباشرة هذا الخبر البيانى :
« روى عن الانبارى أنه قال : ركب الكندى المتفلسف الى أبى العباس وقال له : انى لأجد فى كلام العرب حشوا ، فقال له أبو العباس : فى أى موضع وجدت ذلك ؟ فقال : أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون ان عبد الله قائم . ثم يقولون : ان عبد الله لقائم فالالفاظ متكررة والمعنى واحد ، فقال أبو العباس : بل المعانى مختلفة لاختلاف الالفاظ ،، فقولهم عبد الله قائم : اخبار عن قيامه ، وقولهم : ان عبد الله قائم : جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : ان عبد الله لقائم ، جواب عن انكار منكر قيامه . فقد تكررت الالفاظ لتكرر المعانى . قال فما أحار الفيلسوف جوابا . » .

(6) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (290 – 366 هـ) ، « الوساطة بين المتنبى وخصومه » ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ، نشر دار احياء الكتاب العربى ، القاهرة ، ط 2 ، 1951 ، ص 412 .

ونفس الشعور موجود عند بعض نقـاد الادب المحدثين ، ممن بدا انهم ألمـوا ببعض دراسات الغرب فى الاسلوبية حتى آخـر النصف الاول من هذا القرن ، ولكنه احجم عن الدخول فى المعركة ، وعجز عن معالجة الحل ، وقد أقدم على دراسة فن الجاحظ ، قال :

« قضيت اياما وانـا افكر كيف اشرع فى الكـلام على فـن الجاحظ ، وخاصة بعد ان تـراءى لى تقصيرنا فى هــذا المجـال ؟ وقلت فى نفسى : وما انت قائل فى هذا المعنى ؟ وكيف انت داخل هذا الباب ؟ ام كيف انت خارج منه ؟ وخاصة فانه اجل ابواب الجاحظ التى تدل على خلوده فى الادب » (7)

على اننا نجد فيمن عنى بالبحث فى الاسلوب من المتأخريـن من لاحظ هذا الاستعصاء ، ولم يكتف بهذه الملاحظـة وهذا الشعور بل تجـاوزه الى البحث عن اسبابه ، فبين ان استعصاء الاسلوب حقيقة لا ترجع اولا الى نقص فى الثقافة او انعدام سنن قيمة فى العمل . ومناهج موفقة فى البحث ، وانما ترجع الى وضع الاسلوب ذاته . فالسر الاكبر فى الاسلوب انه ظاهرة لا تتمنهج ، وان المنهجة ـ التى قد يقتضى التعليم انجازها ـ تفقد الاسلوب كثيرا من ميزاتـه :

« لهذا نجد ان الاسلوب ليس بالظاهرة التى تتكرر كل يـوم . انـه ، وبكلمة واحدة ، ظاهرة لا تتمنهج . اى انه لا يخضع لقانون التطور الطبيعى بقدر ما يتوافق وظاهـرة الطفرة الغامضة الاسبـاب والتى تغيـر من شكل الجغرافيا اكثر مما يغيره قانون التطور الطبيعى » (8)

فالاسلوب بهذا المعنى نقطة استفهام . وان لم يكن هذا تعريفا له ، فانه على كل حال الشعور الاول الغالب الذى نجد عند العرب .

ولا يسع الباحث بعد هذا ، الا ان يتجاوز هذا الشعـور ، ويستعرض اهم التعريفات التى اقترحت للاسلوب منذ القديم من ناحية ، وان ينظر من ناحية اخرى فى مفهوم ما نصطلح على تسميته اليوم بالاسلـوب ووجد عند العرب تحت مصطلحات اخرى ليتبين مدى تبلور الاسلوب عندهم مصطلحا ومفهوما . ذلك ان مفرد الاسلوب وجد منذ القديم مجردا او يكاد ، مما نشبعه

(7) شفيق جبرى ، « الجاحظ معلم العقل والادب » ، مصر 1948 ، ص 249 .

(8) فائـز مقدسى ، الاسلوب وجدلية اللغة العربية ، فى مجلة « المعرفـة » السوريـة ، عـدد 178 ، كانون الاول سنة 1976 ، ص 43 .

به مصطلحا ، ووجد الى جانبه مفهومه ومتصوراته بتسميات عديدة دون تسمية واحدة دقيقة واضحة ، على الاقل حتى حازم القرطاجنى (9) كما سنوى.

غير اننا فى هذا الاتجاه الثانى سنقتصر على آراء العرب المتفرقة التى تدخل فى مفهوم الاسلوب دون تلك التى وردت مباشرة تحت مصطلح البلاغة او مصطلح الفصاحة ، او غيرهما مما يستوجب وحده عملا جبارا .

الاسلوب مفهوما ومصطلحا :

فاذا رمنا البحث فى الاسلوب مفهوما دون المصطلح عند العرب ، وجدناه منذ القديم مقوما لكتاب نعده اول كتب اصول الادب وهو « البيان والتبيين » للجاحظ ، فالاسلوب فى مفهومه ومتصوراته دون لفظة الاصطلاحى هو من المكونات الخام للمادة اللغوية فى « البيان والتبيين » (10)

اما الاسلوب مصطلحا دون المفهوم ، فيستوجب الرجوع الى مادته الثلاثية « سلب » . فهذه المادة مستعملة فى اللغة بالصيغة الفعلية اكثر من استعمالها بالصيغة الاسمية (11) على الاقل حتى اواخر القرن السابع الهجرى . وتحوم دلالاتها بهذه الصيغة عموما حول معان محسوسة ، منها المعنى الذى وردت له فى استعمال لها واحد وردت به فى القرآن . (12)

ولم ترد هذه المادة بصيغتها الاسمية البتة حتى فى الاطار الذى كان ينتظر ورودها فيه . فلا اثر لمفرد « أسلوب » فى كتاب « البيان والتبيين » . (13)

وقد استعمل مفرد الاسلوب بعد الجاحظ فى مصادر متنوعة ومواطن مختلفة غير انه لم يدخل فى هذه الاستعمالات دخول المصطلح الدقيق الدال على معنى مجرد محدود ــ فيما نعلم ــ الا مرة واحدة مع عبد القاهر الجرجانى(14) ثم فى عديد من المرات مع حازم القرطاجنى فى أواخر القرن السابع فى كتابه

---

(9) حازم القرطاجنى (608 ــ 684 هـ = 1711 ــ 1285 م) .

(10) عبد السلام المسدى ، المقاييس الاسلوبية فى النقد الادبى من خلال « البيان والتبيين » للجاحظ ، فى « حوليات الجامعة التونسية » العدد 13 ، 1976 ، ص 156 .

(11) المرجع السابق ، ص 148 .

(12) « (وان يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه) (الحج ، 73) أى وان يأخذ أو ينزع منهم شيئا »

شرح مجمع اللغة العربية ، « معجم ألفاظ القرآن الكريم » ، ط 2 ، مج 1 ، مصر، 1970 .

(13) عبد السلام المسدى ، المقاييس الاسلوبية ،،، ص 148 .

(14) أنظر سياقه فى ص 11 من بحثنا هذا .

الجليل « منهاج البلغاء وسراج الادباء » حيث وقف القسم الاخير من اقسامه الاربعة على دراسة الاسلوب وجعله تحت عنوان الاسلوب ، فكان بذلك اول من جعل للاسلوب قانونه الاساسى، واعطاه استقلاله الذاتى (15) .

واستقرت مادة « سلب » فى صيغتها الاسمية بعد ذلك فى لسان العرب لابن منظور (16) وفى فصل « صناعة الشعر » من مقدمة ابن خلدون (17) وتحددت للاسلوب فى هذين المصدرين بعض معالمه اللغوية والاصطلاحية الهامة ، غير انه لا يبدو ان صاحبيها استثمرا عمل حازم ولا اطلعا عليه .

وكان يقف الامر بمفرد الاسلوب عند هذا الحد ، لولا ان عاد اليه المحدثون اليوم يستنطقونه عندما عم الشعور يتحجر البلاغة الكلاسيكية ، وتطلعت الهمم إلى ما يعوضها .

وما من سبيل الى الاستعانة بالمعاجم العربية الحديثة فى هذا الصدد ، فهى لا تكاد تزيد شيئا ذا بال على ما قال ابن منظور فى « لسان العرب » . فبعد تحقيق غير نهائى ولكنه مقبول ، يقول على بوملحم :

« اذا استقرينا المعجم العربى منذ نشأته حتى عصرنا الراهن ، لا نجد اى تطور فى تفسير مادة اسلوب » (18)

وقبل ذلك قال :

« وكنا ننتظر من المعاجم الحديثة ان تبدل شيئا فى تفسير مادة الاسلوب او ان توضحه ولكنها لم تفعل ، لم تضف اى زيادة على المعاجم القديمة » (19)

ومن الطبيعى الا يتبلور مدلول مفرد الاسلوب ، لان الذى كان من شأنه ان يبلوره من مضامين بقى مقيدا بمصطلحات اخرى هى مصطلحات البلاغة والفصاحة وغيرها ...

---

(15) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ، نشر دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 ، يقع قسمه الرابع والاخير الخاص بالاساليب ما بين ص 325 وص 380 .

(16) ابن منظور (630 ـ 711 هـ = 1233 ـ 1311/1312 م) .

(17) ابن خلدون (732 ـ 784 هـ = 1332 ـ 1382 م) سنعتمد ط. القاهرة .

(18) انظر كتيبه « فى الاسلوب الادبى » ، بيروت ، 1968 ، ص 9 .

(19) المرجع السابق ، ص 8 .

اما ابن منظور فيبدو انه يفرق فى مفرد الاسلوب بين قراءتين : الاسلوب ـ بكسر الهمزة وهو الارجح عندنا ـ او الاسلوب ـ بفتحها ـ من ناحية ، والاسلوب ـ بالضم ـ من ناحية اخرى ، فيقول :

« ... ويقال للسطر من النخيل : اسلوب ، وكل طريق ممتد ، فهو اسلوب: قال : والاسلوب الطريق ، والوجه ، والمذهب ، يقال : انتم فى اسلوب سوء ويجمع اساليب . والاسلوب : الطريق تأخذ فيه .

والاسلوب ـ بالضم ـ الفن ، يقال : اخذ فلان فى اساليب من القول ، اى افانين منه ، وان انفه لفى اسلوب اذا كان متكبرا ، قال :

أنوفهم ، بالفخر ، فى اسلوب ! وشعر الاستاه بالجبوب

يقول : يتكبرون وهم اخساء ... »

وبالتفريق بين قراءتين : يفصل صاحب اللسان فى الحقيقة بين صنفين من المعانى ، صنف تدل اصوله على المحسوس ، وآخر تدل اصوله على المجرد ولكن بين هذه المعانى المحسوسة والمجردة صلة متينة تتمثل فى انتماء دلالاتها الجزئية الى حقل دلالى مشترك ، فوراء معنى الاسلوب ـ بالكسر ـ معانى التآلف المفضى الى الانسجام ، والنسق المفضى الى حسن الانتظام ، والامتداد المفضى الى طول النفس ، ووراء معنى الاسلوب ـ بالضم ـ معنى الفن ومعنى السمو ، وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد ،

فمن حقنا ان نتصور ان اختلاف القراءة فى مفرد الاسلوب ، ليس عنصرا جوهريا فى القضية ، فيكون مفرد الاسلوب ، فى « لسان العرب » ، على هذا الاساس ـ دالا على الوسيلة والغاية فى نفس الوقت : التصرف بصورة معينة ، قصد بلوغ هدف مخصوص .

وفى هذا التعريف ـ لعمرى ـ تكمن ـ كمون النار فى الحجر ـ كل المعطيات التى ستختلف بمقتضاها تعريفات الاسلوب عند العرب : فهل الاسلوب وسيلة الفن فى الاثر ام هل هو غايته ؟ ام هل هو الوسيلة والغاية فى نفس الوقت ، بحيث يتجوهر فيه . فن الكلام ؟ ثم هل فى امكانيات التعبير يكون الاسلوب ، ام فى اغراض الكلام ؟ الى غير ذلك مما شغل بال الدارسين

الاسلوب من حيث مصدره : هو النظم :

واذا تأملنا بعد هذا في ما حاول العرب ضبطه تحت غير عنوان البلاغة والفصاحة وسمحنا لانفسنا باعتباره داخلا فى مفهوم الاسلوب لاحظنا ان الفكرة التى سادت اولا تقوم على التفريق بين الالفاظ من حيث هى اوضاع لغة وما تعلق بها مفردات ونظم الالفاظ من حيث هو جامع لصور التصرف فى استخدامها .

واوضح اطار تبلورت فيه هذه الفكرة هو « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجانى ، ومما قال الجرجانى فى هذا الشأن :

« اعلم أنا اذا اضفنا الشعر او غير الشعر من ضروب الكلام الى قائله لم تكن اضافتنا له من حيث هو كلم واوضاع لغة ولكن من حيث توخى فيها النظم الذى بينا انه عبارة عن توخى معانى النحو فى معانى الكلم . (20)

وقد كان لهذه الفكرة حظ كبير عند نقاد العرب ، فقد سيطرت على نظرتهم حتى الى عهد غير بعيد ، واستقر عندهم ان الكلام بمختلف انواعه ، لا بعدو ان يكون لفظا لا يقيم فيه عمل الباث او نظما هو مجال التقييم .

فقد استصحب هذا الرأى من المحدثين على الجارم ومصطفى امين فى كتابيهما التعليمى العلمى « البلاغة الواضحة » ، ولكن بتعويض لفظ النظم « بلفظ الاسلوب » ، فقالا :

« والبليغ اذا اراد ان ينشىء قصيدة او مقالة او خطبة فكر فى اجزائها ثم دعا اليه من الالفاظ والاساليب اخفها على السمع ، واكثرها اتصالا بموضوعه ثم اقواها اثرا فى نفوس سامعيه واروعها جمالا » (21)
واكدا ذلك فى محاولتهما تعريف الاسلوب كذلك :

« بعد هذا يحسن بك ان تعرف شيئا عن الاسلوب الذى هو المعنى المصوغ فى الفاظ مؤلفة على صورة تكون اقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام وافعل فى نفوس سامعيه » (22)

(20) ص 276 ـ 277 .
(21) ط. 22 ، مصر 1973 ، ص 9 من مقدمة الكتاب .
(22) المرجع السابق ، ص 12 .

واذا لم يخف فى هذا الكلام اطمئنان الكاتبين الى مدلول الاسلوب او مفهومه ، بان جعلاه يستوى ومفهوم النظم الذى رأينا ، فان الاسلوب فى هذا التعريف ، بالنسبة الينا ، يبقى على غموضه مدلولا ومفهوما ، فانهما لم يتقدما بنا فى حقيقة الاسلوب خطوة اللهم الا فى مدى ارتباطه بموضوع الكلام ومتقبله .

وعلى نفس الفكرة اعتمد بعض نقاد الادب اليوم ، كعائشة عبد الرحمن التى اقدمت على دراسة « اسلوب الغفران » فى كتابها « الغفران لابن العلاء المعرى » ، فبدأت بضبط المنهج المتبع اعتمادا على هذا الحد للاسلوب :

وانما الاسلوب فى تقديرنا هو جوهر عمل فنى كامل ، له مادته وصورته وهذه الظواهر الملتمسة فى الصياغة اللفظية ليست الاصول الاولى التى يبنى عليها الاسلوب بل هى اصداء لاصوات يجب ان نعرفها ونميزها اذا شئنا ان ندرس هذا العمل الفنى وحدة متماسكة يتصل بعضها ببعض ، ويسلم بعضها الى بعض ، وهذا هو ما لمحه « عبد القاهر » من بعيد ، حين جاهد فى - دلائل الاعجاز - ليقرر ان التجوز والتشبيه والاستعارة ، ليست مسائل لفظية ، وانما هى احوال للمعنى يخرجه بها القائل .

وقد قامت مدرستنا الادبية تؤصل الفكرة وتردها الى اصل نفسى . واضح ، فقررت ان اللفظ ظل للمعنى فى النفس ومن ثم فهى تنظر فى المعنى ايجادا وترتيبا ، ثم فى اللفظ اداء وتصويرا (23)

ولئن وجدنا فى هذا الموقف خطوة حاسمة نحو اعتبار الاسلوب فنا له مادة وصورة وان الاسلوب هو محرك الاثر ورمز وحدته ، فاننا نجد فيه من جهة ثانية ، ان الاسلوب هو من احوال المعانى قبل ان يكون من احوال الالفاظ، ونجد ان دراسة الاسلوب تكون باعتماد اسباب مولداته التى تستوى خارج النص لا باعتماد مظاهر اخراجه فى النص او على الاقل لا بالانطلاق منها .

الاسلوب من حيث مظهره : هو قالب ذهنى :

وقد نظر العرب الى الاسلوب من زاوية المظهر الذى يخرج فيه او الذى يتوهم خروجه فيه كذلك ، فعدوه الضرب من القول ، او الطريقة فيه او المنوال

---

(23) انظر مقدمة باب « اسلوب الغفران » ص 53 . ط. 3 مصر 1967 .

او القالب ، وبهذا الاعتبار احكموا الصلة بين مدلول الاسلوب المحسوس فى اللغة ومدلوله المجرد فى الاصطلاح .

نجد ذلك فى تعريف عارض سريع عند عبد القاهر الجرجانى :

« واعلم ان الاحتذاء عند الشعراء واهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ان يبتدىء الشاعر فى معنى له وغرض اسلوبا ـ والاسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه ـ فيعمد شاعر آخر الى ذلك الاسلوب فيجىء به فى شعره فيشبه بمن يقطع من اديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله » (24)

فى هذا القول يقترن مفهوم « الضرب » و « الطريقة » بالقالب المشترك الذى يتكيف على حسبه الكلام ، ويترك هذا مجالا لاعتبار ان الاسلوب يتلون حسب انواع القوالب لا حسب اختلاف الشخصيات ، فهو مميز لنوع من الكتابات المشتركة المعهودة لا لآثار معينة فى ظروف محدودة وبيئات مخصوصة ، وهو ـ بالتالى ـ مميز لطبقات اسلوبية متجمدة لا لطاقات فنية متجددة .

فالمرحلة التى نقطعها هنا مع الجرجانى اساسية من حيث انها تقرب الينا مفهوم « الضرب » و « الطريقة » غير انها لا تتسع الى اعتبار الاسلوب مظهر التجدد الخلاق فى فن الكلام بل تقف به عند معنى هو المعنى الغالب الذى دلت عليه البلاغة ، وهو المعنى الذى آل بها الى التحجر .

وبهذا المعنى حد ابن خلدون الاسلوب ، ولكنه توغل فيه توغلا خاصا يحتاج الى وقفة وتأمل ، قال :

« ولنذكر هنا سلوك الاسلوب عند اهل هذه الصناعة وما يريدون بها فى اطلاقهم ، فاعلم انها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب او القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته اصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ولا باعتبار افادته كمال كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار

(24) دلائل الاعجاز ،،، ص 361 .

انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من اعيان التراكيب واشخاصها ويصيرهـا فى الخيـال كالقالب او المنـوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعلـه البناء فى القالب او النساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكـة اللسان العربى » (25)

فالاسلوب بهذا المعنى هو صورة ذهنية تتمثل فى قالب موحد يستخلصه الذهن من اشكال التراكيب المتعددة . ومقياس جودتـه مدى اتساع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام .

توصل ابن خلدون في هذا القول الى ضبط حقيقة الاسلوب على وجه طريف وان هو ترك حده مرنا ووسيلة تقييم الآثار الفنية باعتمـاده غامضة ذلك انه اوكل درس الاسلوب الى الذوق .

وقد يوحى جعله الاسلوب مخصوصا بالتراكيب بانه لا يرى الاسلوب الا من مشمولات مستوى هياكل الكلام ، ولا يتعداها الى اقسام الكلام ، غير ان مفهوم التركيب عنده يتضح فى نفس الفصل اثر هذا النص عندما يعرض المؤلف الى انتظام التراكيب :

« وينتظم التراكيب فيـه بالجمل وغير الجمـل ، انشائية وخبريـة . اسمية وفعليـة ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، بالارتيـاض فى اشعـار العرب من القالب الكلى المجـرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها . » (26)

فالتركيب عند ابن خلدون هو تاليف الكلام عامـة ، والاسلوب يرتبط بعناصر الكلام الصغرى قدر ارتباطه بالكبرى ، وهكذا يتضح ان الاسلـوب عنده يظهر فى اقسام الكلام كما قد يظهر فى مستوياته . فليس هو قبيلا من النظم يخرج منـه اللفظ من حيث هو لفظ كما ذهب الى ذلك من اقتصروا على حصر الاسلوب فى النظم .

(25) المقدمة ، الفصل 46 « فى صناعة الشعر ووجه تعلمه » ، ص 570 ـ 571 .
(26) المصدر السابـق ، ص 572 .

ويتسم الاسلوب في تعريف ابن خلدون بظاهرة التطـور ، فهو قالب متطور من حيث انـه يعتمد الاستعمالات الجاريـة المتنوعة ، وهذه اهم نقطة يختلف فيها الاسلوب عن البلاغة ، وكادت فكرة القالب المتطور هذه تثمر لولا ان الاستعمال عنده مقرون باستعمالات العرب في عصر من العصور في بيئة معينـة :

« وانما المستعمل عندهم من ذلك انحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم ... » (27)

هذه نقطة الضعف الكبرى في هذا الصرح من التفكير النظرى العجيب وضعفها في كونها توقيفة . الاستعمال بمقتضاها هـو استعمـال السلـف الصالح . وبمثل هذا الموقف اصيب علم البلاغة بالعقم ، وبمثلها يخشى ان تتعثر دراسة الاسلوب فيما تعثرت فيه البلاغة .

واستصحب كثير من المحدثين هذه النظرية غير انهم قدموها في اشكال غامضة وطمسوا معالم مجهودات القدماء من امثال الجرجاني وابن خلدون في توضيح معنى « الضرب » و « الطريقـة » و « القالب » ... باستعمالهم هذه المفردات في محلها وغير محلها ، وعوضوا بها اخرى وعوضوا اخرى بها ، الى درجة ان المفرد منها يرد في السياق لا يكاد يميز له الناظر اليوم معنى ما ، فمفرد « الضرب » مثلا يكون اليوم في بعض الرتاكيب موجودا كمعدوم وداخلا كخارج :

« فهذا كتاب وضعناه في البلاغة ، واتجهنا فيه كثيرا الى الادب ، رجاء ان يجتلي الطلاب فيه محاسن العربية ، ويلمحوا ما في اساليبها من جلال وجمال ، ويدرسوا افانين القول وضروب التعبير ، ما يهب لهم نعمة الذوق السليم ، ويربي فيهم ملكة النقد الصحيح » (28)

ولا يبدو ان ابن خلدون اطلع على كتاب حازم القرطاجني « منهاج البلغاء وسراج الادباء » ، ومن المتأكد ان هذا الكتاب بقي مجهولا لدى الباحثين الذين كتبوا في الاسلوب قبل طبعه لاول مرة سنة 1966 بل بقي مجهولا الى الآن لدى الكثيرين من مفكري العرب والحال ان حازما ـ قبل ابـن خلـدون ـ عاد الى فكرة النظم التي تبلورت مع عبد القاهر الجرجاني فدققها والى فكرة القالب فوضحها ، وسبك من حصيلة ما قيل في الاسلوب او مفهومه صيغة

(27) المصدر السابـق .

(28) علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، التصدير ص 4 .

حدة بها نعتبرها قمة ما وصل اليه تفكير العرب فى الاسلوب قديما . فالاسلوب
حده بها نعتبرها قمة ما وصل اليه تفكير العرب فى الاسلوب قديما . فالاسلوب
عنده هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية تقابل النظم الذى هو هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، قال :

« لما كانت الاغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيئة تسمى الاسلوب وجب ان تكون نسبة الاسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الالفاظ لان الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى اوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من اوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم فى الالفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الالفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وانحاء الترتيب .

فالاسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، ولما كان الاسلوب فى المعانى بازاء النظم فى الالفاظ وجب ان يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتنطف فى الانتقال عن جهة الى جهة والصيرورة من مقصد الى مقصد ما يلاحظ فى النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات الى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة . » (29)

ولنا على هذا القول ـ اولا ـ مأخذ ، ذلك ان حازما فصل فيه فصلا واضحا بين الاسلوب الذى يكون فى المعانى وبين النظم الذى يكون فى الالفاظ حسبه ، والذى وراءه امكانية الفصل بين اللفظ والمعنى ، غير انه لا يرى ان الاسلوب يقابل النظم قطعا ، فليس الاسلوب الا ضربا من النظم عنده ، ولكنه نظم مخصوص بالمعانى ، فاذا هونا المأخذ قلنا ان عموم ما نصطلح عليه اليوم بالاسلوب هو عند حازم قسمان : نظم فى المعانى ـ وهذا وحده هو الذى يطلق عليه لفظ اسلوب ـ ونظم فى الالفاظ .

فاما ما عدا ذلك فان حازما تقدم الينا بكثير من المعطيات التى تعد اليوم اساسية فى تعريف الاسلوب ، فقد ربط الاسلوب بصور اخراج الكلام لا

(29) ص 363 ـ 364 .

باغراضه ، وبهذا اوحى بذهابه الى ان الاسلوب اعلق ببنية النص الدالة منه بابعاده المدلولة ثم فى الحاحه على ان الاسلوب يتولد عن كيفية الاستمرار من ناحية وكيفية الاطراد من ناحية اخرى نبه بصفة غير مباشرة الى ضرورة توفر عامل السياق فى تبين الاسلوب وعاملى الكم والكيف الذى ينبغى ان تخضع اليهما مظاهره المستعملة فيمكننا امن تقييمه وبالتالى نبه الى ضرورة توفر وحدة كاملة تحتضن ذلك هى النص ومن خلال هذه المعطيات التى القت اضواء كاشفة على الاسلوب فى حقيقة ذاته ، تقدم الينا حازم كذلك بمشروع علمى للتطبيق فى درس الاسلوب جاعلا بذلك حدا لعمل الذوق الشخصى فى تقييم الآثــــار .

ثم نرى ان حازما لم يقيد الاسلوب باساليب العرب الجارية المتنوعة ـ كما فعل ابن خلدون ـ بل ترك المجال واسعا لتصور ان الاسلوب يمكن ان تكون اصولـــه فى نفس بائــه لا فى ثقافته ، وهــو بهذا وبافــراده الحــديث عن الاسلوب وشعوره بضرورة اقامة قانون اساسى له ، وفصله مـــــــا بين البلاغة والاسلوب بمقتضى ذلك ، اوحى بروح التجدد التى يتميز بها الاسلوب عن البلاغة . وفى هذا التجدد تكمن اصول ما كان من شأنه ان يطور البلاغة . ولم تكن نقطة انطلاق حازم فى تأليف كتابه هــذا واخراجــه عــلى الصورة التى ذكرنا الا البحث عن اصول البلاغة هذه . وهو موضوع يقول انه لم يبحث فيه أحد قبله ، وهو محق (30) .

الاسلـوب من حيث مالــه : هو الفــن :

وقد نظر العرب الى الاسلوب كذلك من زاوية أخــرى : زاوية الجوهر والمآل ، اى الهيئة التى يكمتل فيها تفاعل المادة والهيئة ، او الدال والمدلول ، فيكونان وحــدة لا انفصام لها ولا معنى لعناصرها المكونــة الا فى اجتماعها وتعايشها ، لا فى عزل بعضهــا عن البعض الآخــر .

ونلمس معالم هذه الفكــرة فى فقرة شبــه فيها عبد القــاهر الجرجانى سبيل الكلام بسبيل التصوير والصياغة ، قال :

« ومعلــوم ان سبيــل الكــلام سبيـــل التصــوير والصيــاغـــة وان سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضــة والذهب يصاغ منهما خاتم او سوار فكما ان محالا اذا انت اردت

(30) منهاج البلغــاء ،،، ص 18 .

النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة او الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة . كذلك محال اذا اردت ان تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ان تنظر فى مجرد معناه . وكما انا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا اجود او فضة انفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى اذا فضلنا بيتا على بيت من اجل معناه ان يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه » (31) .

فغاية التشبيه هنا ان الفصل بين المعنى والصورة محال ، وان قيمة الكلام ليست فى مجرد معناه وانما فى خروجه على وجه مخصوص هو الفن فى الكلام .

والنظر الى الاسلوب من حيث تجسيمه فن الكلام فكرة تعلق بها كثير من المحدثين ، منهم اللغوى ومنهم الاديب ، ومنهم الفيلسوف .

فالاسلوب فن قوامه الاختيار عند على بو ملحم :

« لم يخطىء المعجم العربى حين عرف الاسلوب بانه الفن وان تكن لفظة فن تعنى اليوم غير ما كانوا يعنون بها قديما . فالواقع ان الاسلوب هو الفن بعينه . أليس الاسلوب طريقة التعبير عن التفكير باختيار الالفاظ ورصفها فى عبارات جميلة ؟ وهل الفن شيء غير هذا ؟ الا يقوم فن الموسيقى على اختيار الاصوات وتلحينها فى انغام منسجمة ؟ الا يقوم التصوير فى اختيار الالوان ومزاوجتها فى اشكال متناسقة ؟ » (32) . والاسلوب فن وسلوك فيهما يكمن معنى الحياة عند البشير المجدوب :

« الاسلوب تسلط افكرة على المادة ، واستجابة المادة للصورة ، وازدواج العقل بالعاطفة . الاسلوب علم تجسد فنا ، ومعرفة استحالت سلوكا . الاسلوب ـ بهذا المعنى ـ هو كل شيء فى الحياة » (33)

والاسلوب هو علامة وجود الفن ومنشط الارواح عند لطفى عبد البديع :

« فالفن يؤول الى التعبير بل يطابقه ، ولا يصح له وجود من حيث انه

(31) دلائل الاعجاز ،،، ص 196 ـ 197 .
(32) فى الاسلوب الادبى ، ص 85 .
(33) كلمات ،،، تونس 1975 ، ص 33 .

فعل روحى الا باعتباره وجها من وجوه التعبير » (34)

والاسلوب ، هو اكسير الروح العمومى للامة ، وعنوان الحضارة والخلود عند فايز مقدسى :

« يعنى الاسلوب ان الروح العمومى للامة تحدوه رغبة التعبير عن ذاته جماليا ، او عن نقطة مكثفة بلغها . من مساحة ذاته . وهو امر يعنى ان يتحول الروح الى رمز فيحتاج اللغة ضرورة والا ظل تصورا مبهما . حيث ان الرمز يحتاج دائما الى صيغة ابجدية يتشكل فيها ليكتسب صورته ووجوده وليتحول فى التاريخ الى معنى ، حيث ان التاريخ وبالتالى الحضارة ليسا سوى تحول الرمز الدائم الى معنى » (35) حتى يقول :

« فالروح يعبر عن ذاته باللغة . فاللغة اذن صيرورة الروح ، اما الاسلوب فهو الشكل الجمالى الابداعى الذى به تتجلى الصيرورة فى الزمان والمكان » (36) .

فاننا منذ انطلاقنا من نقطة الاستفهام الكبرى التى خيمت على الاسلوب حتى انتهائنا الى مفهوم الفن الذى قرن به لم نزدد الا تأكدا من ان الاسلوب ليس شيئا يسهل تقديره ومقايسته بقدر ما يسهل الشعور بوجوده ومفعوله . فالاسلوب حياته فى التجدد وموته فى التجمد . وليس التحديد الا ضربا من التجميد .

فمن الطبيعى الا نظفر بالتعريف الجامع المانع حتى لو الفنا بين مختلف الآراء ولفقنا بينها ، بل من الطبيعى ان يبقى فى حد الاسلوب شىء من الابهام .

مدى الاسلوب

توضحت للاسلوب كثير من المعالم التى تعد قارة فيه اليوم ، بهذه الآراء المتفرقة عند العرب ، وان لم تصل هذه الآراء الى الاتفاق على صورة موحدة

(34) التركيب اللغوى للادب ، ط 1 مصر 1970 ، ص 85 .
(35) الاسلوب وجدلية اللغة العربية ، ص 41 .
(36) المرجع السابق ، ص 42 .

لحده ، فانها على الاقل مهدت الطريق اليه . ولعل النظر فى ما قال العـرب فى الاسلوب من حيث مدى اتساعه يزيد حقيقتـه توضيحا فاذا عثرنا على نصوص ــ درسناها فى القسم السابق ــ تجيب عن هذا السؤال : الاسلوب ما هو ؟ فاننا ظفرنا بأخرى ــ ها هنا ندرسها ــ تعالج هذا المشكل الثـانى : متى يصح ان نتحدث عن الاسلوب ؟ وأين يكون للاسلوب أثر واين لا يكون ؟

الأسلـوب : مشتـرك أم خـاص ؟

والنظر فى ما كتب العرب فى مدى الأسلـوب عمـوما لا يسمح بتبين مواقف لهم واضحة فى حظ الباث من خلق الاسلوب وقيمة دوره فى بعثه وذلك يرجع الى انهم لم يشغلوا النفس بالبحث فى هذه النقطة المعينة . على ان لهم آراء نلمسها عرضا هنا وهناك فى ما كتبوه عن الاسلوب او البلاغـة ليست ناطقة بنفسها ، ولكنهـا قابلة للاستنطاق . فـاذا نظرنا لاحظنـا ان النزعة الغالبـة عندهم عمـوما هى الى اعتبار الأسلـوب رصيـدا مشتركا لا نصيبا خاصا أقرب ، وان دور الفنان الباث ينحصر فى قدرة ذهنـه على توليد مقولبات خاصة به من القالب المشترك الذى تجوهر فيه كلام العرب ، هذا يعنى عندهم ان أصول الفن هى فى الثقافة لا فى الملكات الخاصة والموهبة الشخصية .

فالأديب على هذا الاساس يذوب فى المجموعة ، والمجموعـة التى يذوب فيها هى تسبقة تاريخيا دائما .

والى هذه النتيجة يؤول ما بينا مثلا من توقيفية فى رأى ابن خلدون فى الأسلوب بمقتضى قصره الاستعمال على العـرب فى عصر من العصـور فى بيئة معينة (37) .

وقد بقى هذا الموقف مسيطرا على الاتجاهـات النقديـة حتى عصرنـا كثيرا . وانا لنجده موقف الجماعات المختصة واهل الحل والعقد ، فهو الموقف الغالب على عناصر مجمع اللغة العربية بالقاهرة مثلا ، فى مقرراتهم المشتركة او مواقفهم الفردية (38) . ولئن كان من المنتظر ألا نجـد فى مواقف المجامع ما هو ثورىوجدىء ، فانه غير منتظر ان نجد ذلك فى مواقف افـراد المفكرين فى ما يكتبون خارج المنظمات الملزمة لاتجاهات معينة .

---

(37) أنظـر ص 11 من بحثنا هـذا .

(38) رشاد الحمزاوى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة
نشر الجامعة التونسية ، تونس 1975 ، ص 422 .

وينفرد حازم القرطاجنى من بين القدماء ، ويعلو على كثير من المحدثين بالرأى الطريف الذى ذهب اليه فى هذا الشأن ، اذ اعتبـر الأسلـوب خاصا او لا يكون ، فقال :

« ومن الشعراء من يمشى على نهج غيره فى المنزع ويقتفى فى ذلك اثر سواه ، حتى لا يكون بين شعره وشعـر غيره ممن حذا حذوه فى ذلك كبيـر ميزة ، ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه ، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة .

وهذا الامتياز يكون باحد طريقين اما بان يوثر فى شعره أبدا الميل الى جهة لم يوثر الناس لميل اليها ولم يأخذوا فيها مأخذه ، فيتميز شعره بهذا عن شعرهم ، واما بان لا يسلك ابدا فى جميع الجهات التى يميل بكلامه اليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفى اثر واحد فى الميل الى جهة واثر آخر فى الميل الى جهة اخرى ، وكذلك فى جهة جهة يأخذ بمذهب شاعر شاعر ، فتكون طريقته طريقة مركبة ، فيتميز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة .

وقد يعنى بالمنزع ايضا كيفيـة ماخذ الشاعر فى بنيـة نظمـه وصيغـة وما يتخذه أبدا كالقانون فى ذلك كمأخذ ابى الطيب فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهاياتهـا ، فان ذلك كله منزع اختص بـه او اختص بالاكثار منه والاعتناء به .

وقد يعنى بالمنزع غير ذلك الا انه راجع الى معنى ما تقدم ، فانه أبدا لطف مأخذ فى عبارات او معان او نظم او اسلوب (39) .

وطرافة هذا الموقف ليست فى التقسيم الثنائى الذى بنى عليه مظاهر « الميل » او « التمييز » فى الكلام ، وانما فى كونه لم يقيد تولد الاسلوب بحصيلة الثقافة وحدها . بل لم يدخل حصيلة الثقافة الا فى الدرجة الثانية . هكذا نرى ان استحكام الأسلوب عنده هو فى ان « تصير له صورة مخصوصة » ، وان الاسلوب ـ فى الحقيقة ـ هو بالتالى ، اساليب تتنوع حسب الافـراد وليس هو اسلوبا واحـدا ذا درجـات لا تختلف وتتعدد الا بمبـدى ثقافـة البـاث .

---

(39) منهاج البلغـاء ،،، ص 366 .

الأسلوب : فى امكانيات التعبير يكون أم فى أغراض الكلام وفنــه ؟

نستطيع ان نقـول ان موقف العـرب ـ قدمـاء ومحدثين ـ فى هـذه القضية موحد ، وانهم فى الجملة يعتبرون ان الاسلـوب يرجع الى صـور اخراج الكلام ، ويتجوهر فى امكانيات التعبير .

الا ان النظر فى مختلف مواطن حديثهم عن الأسلوب لا يسمح بالقطع بهذا الراى الا بعد التأمل . فهذا ابـن خلـدون يقرن الأسلـوب من ناحيـة بمظاهر التركيب فى الكـلام ، وامكانيـات التصوير ومـا يسمى بأساليب الخبر والانشاء ، فيقـول :

« ولكل مقام اسلوب يخصه من اطناب او ايجاز او حذف او اثبات او تصريح او اشارة او كناية او استعارة » (40)

ويقـول فى موطـن آخـر :

« فان لكل فـن من الكلام اساليب تختص بـه وتوجد فيـه على انحـاء مختلفة ، فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول ... » (41)

ولكنه يقول من ناحيـة اخـرى :

« واعلم ان لكل واحـد من هذه الفنون اساليب تختص بـه عند اهلـه ولا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه ، مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وامثال ذلك . » (42)

وهو هنـا يعد من اساليب ـ النسيب ايضا ، مما يزيـل الفـرق بين امكانيات التعبير وضروب الاغراض فى الاختصـاص بالاسـاليب . فهـل الاسلوب شكل ومضامين مخصوصة ؟ ام هو العنصر الباطن الذى به يكون الاثر فنيا مهما كان اتصاله بالشكل ام بالمضمون ؟

الظاهر اننا نستطيع ان نعتبر انه يرى ان الاسلوب يتسع كذلك الى الاغراض ، بشرط ان تتميز الاغـراض بنواح مخصوصة تجعلهـا ادخل فى نوع من الكلام دون الآخـر .

(40) المقدمـة ، الفصل 44 ، ص 568 .

(41) المصدر السابـق ، الفصل 46 ، ص 571 .

(42) المصدر السابـق ، الفصل 44 ، ص 567 .

وان نفس الغموض موجود عند المحدثين حتى عند من خصوا الأسلوب بمؤلفات مستقلة .

فهذا احمد الشايب يقف بالأسلوب عند مظاهر الاخراج فى مرحلة أولى :

« وهنا أشير الى مسألة هى نتيجة لما اسلفنا ، تلك ان علم البلاغة يميل فى جملته الى الناحية الشكلية او الاسلوبية ، فهو لن يعرض لقيمة الفكرة بل لملاءمتها ولا يخلقها لكن ينسقها وهو يعنى كثيرا بالعبارات والاساليب حتى ان بعض الباحثين يطلق عليه كلمة الاسلوب . ومهما تختلف وجهات النظر فقد اصبحت البلاغة تبحث الآن فى هذه الموضوعات التى ذكرنا ، ولن نستطيع الافلات من الاجابة عن هذين السؤالين : ماذا نقول ؟ وكيف نقول ؟ » (43)

ولكنه يوسع مداه فى مرحلة ثانية الى ما يسميه « بالفن الأدبى » الجامع بين الشكل والمضمون بل الذى لا سبيل الى الفصل فيه بين شكل ومضمون :

« على ان هذه المعانى كلها تنتهى بنا عند فكرة اذا اردنا استعمالها فى باب الادب كانت ملائمة ، فالأسلوب هو فن من الكلام يكون قصصا او حوارا، تشبيها او مجازا او كتابة ، تقريرا او حكما او امثالا . فاذا صح هذا الاستنباط كان للاسلوب معنى اوسع اذ يتجاوز هذا العنصر اللفظى فيشمل الفن الأدبى الذى يتخذه الاديب وسيلة للاقناع او التأثير » . (44)

على ان توسيع مفهوم الأسلوب فى ما يذهب اليه احمد الشايب لا يصل الى حد ادخال الاغراض فيه من حيث هى اغراض ، وهو لا ينفى امكانيات دخولها على كل حال ، ولكنه اذا ادخلها ، ادخلها على الشرط الذى سمحنا لأنفسنا بتصور قيامه فى رأى ابن خلدون ، وهو تميز الغرض فى بنيته الباطنية بمقومات مخصوصة بنوع من الكلام دون آخر . فيصبح الاسلوب اذن العنصر الباطن الذى به يكون الاثر فنيا .

---

(43) الاسلوب ، ط 5 ، مصر د. ت. — ونعلم ان طبعته الاولى صدرت سنة 1939 — ص 38 .
(44) المرجع السابق ، ص 41 .

على أن الغموض قد يصل الى حد الاضطراب الواضح فى مواقف البعض الآخر ، فهذا على بو ملحم يذهب فى كثير من مواطن كتيبه الى ان الاسلوب هو صورة التعبير عن الافكار ، كما فى قوله :

« موضوع الاسلوب هو التعبير اللغوى عن الافكار . وقوامه عنصران الكلمات والجمل » (45) .

ولكنه لا يتردد فى موطن آخر فى تبنى هذا الرأى لابن قتيلة .
« الشعراء بالطبع مختلفون فمنهم من يسهل عليه المديح ويتعذر عليه الهجاء ــ فاختلاف الطباع يؤدى الى اختلاف الاساليب ــ ومنهم من تسهل عليه المراثى ويتعذر عليه الغزل » (46)

لكننا لا نريد ان نعتبر هذا غموما ولا ترددا ولا اضطرابا على الحقيقة وذلك ان الناظر فى النصوص المتسعة التى اعتمدنا للعرب فى هذه النقطة يتبين ان اصل الاسلوب فى اعتبار اتهم عموما انما هو فيما دون المضمون من اغراض وافكار ومعان . وليس معنى ذلك انهم يتصورون امكانية استواء الاسلوب فى ما دون المضمون قطعا ، او عدم تأثيره فيه او انه من الاعراض الشكلية البحت .

اما استعمالهم مصطلح الاسلوب فى معرض الحديث عن الاغراض احيانا فليس الا من قبيل التجوز الذى يرجع الى ان مفرد الاسلوب أضحى عندهم كالمفتاح الصالح لكل الابواب ولا يختص بباب معين فاستعملوا الاسلوب ــ وما زال البعض يستعمله ــ حيث يفقد المصطلح المناسب ، وليست هذه الا ظاهرة ناتجة عن عدم تبلور مصطلح الاسلوب لتعيين مدلول مضبوط . اللهم ما كان من امر استخدامه عند حازم القرطاجنى ، او مما آل اليه عند بعض المعاصرين ممن سعى الى ضبطه متشبعا بمذاهب الغربيين فى ذلك وحصيلة ما انتهت اليه الاسلوبية الحديثة ، فقال :

« ان الاسلوب هو اعداد المرسلة وصياغتها بشكل لا يعبر الا عن ذات المرسلة ، وبطريقة ليس المهم فيها ما اقوله ، ولكن كيف اقول وباية طريقة اقول ما اريد قوله ... » (47)

---

(45) فى الاسلوب الادبى ، ص 15 .
(46) المرجع السابق ، ص 63 . الجملة المعترضة هى لعلى بوملحم .
(47) موريس أبو ناصر ، الاسلوب وعلم الاسلوب فى مجلة « الثقافة العربية » ، العدد 9 ، السنة 2 ، سبتمبر ــ أكتوبر 1975 ، ص 40 .

الاسلوب هو الانسان وحده ام هو الانسان والرسالة والعصر ايضا ؟

لا نجد في هذه الناحية شقين ، شقا يذهب الى ان الاسلوب هو الانسان وآخر الى ان الاسلوب هو الانسان ، صرح بذلك ام اوحى . غير ان المحدثين أكثر تبسطا في هذه الناحية واقل قنوعا بهذا المدى .

الاسلـوب هـو الانسـان :

« فالاسلوب هو الانسان » ، عنصر قار في تفكير العديد من الباحثين ولكننا لا نجد من كلف نفسه البحث بدقة في اهم مشكلة تعترض الباحث في ذلك ، وهي اي انسان هو الاسلوب ؟ كل ما في الامر اننا نجد من ذلك ظلالا ، لكنها غير متولدة عن بحث منطلق من سؤال من هذا النوع .

فلننظـر . في مـا يقـول حـازم :

« فان النظام اللطيف المأخذ ، الرقيق الحواشي ، المستعمل فيه الالفاظ العرفية في طريق الغزل ، يخيل رقة نفس القائل ، ولو وقع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم يخيل الغرض ، بل تخيل ذلك الالفاظ الجزلـة والعبارات الفخمة المتينة القوية ، وكذلك لطف الاسلوب ورقته يخيلان لك ان قائلة عاشق ، وخشونة الاسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك ، نحو اسلوب الفرزدق في النسيب . » (48)

فهل الانسان غير العاشق الذي يصـوره اسلـوب الفـرزدق في النسيـب مطابق للحقيقة التي كان عليها الفرزدق عند قول ذلك الشعر ؟ ، ام هل هو مطابق لصورة ما ؟ بعبارة اخرى ، هل يمكن ان نعتبر شعره في ذلك صورة من نفسه في واقع امرها ؟ ام هل هي صورة لانسان غير عاشق لا غير ؟

لا نجد عند حازم توسعا ، ولكن ظاهر العبارة يسمح باعتبار انه يرى الاثر مرآة لصاحبها في واقعه .

وعلى هذا الرأي سار الكثيرون اليوم بدون ان يتجاوزه ، فقد قال درويش الجندي : « واذا كان الانسان في لغته العادية وفي لهجته الخطابية له طابعه الخاص ولوازمه الخاصة التي تنم عن ذاتيته وشخصيته ، وهو مع ذلك لا يكاد يخرج عن ذوق اللغة العامية الجارية ، ولا يكاد يتعدى ما تسوغه هذه اللغة من الوان الاساليب والتراكيب والصيغ ـ فان الامر هو كذلك بالنسبة الى

(48) منهاج البلغاء ،،، ص 364 .

من عرف اللغة الفصحى ، ونفذ الى طابعها واسرارها . ذلك بانه مع دورانه فى حدود هذه اللغة وذوقها ورسومها التى فرضها العرف الاجتماعى لها - يفصح ولو من حيث لا يشعر عن ذوقه الخاص ويبين ولو من حيث لا يدرى عن حدود ذاته وعن رسوم شخصيته ، ومن اجل ذلك قالوا ان الاسلوب هو الرجل ، فما الاسلوب اللغوى الا طريقة المتكلم فى التعبير والتفكير وفى طريقة تصوره للاشياء وفهمه لها ، وكل اولئك يخالف فيه الآخرين على نحو ما ، وكما ان كل انسان مع اتفاقه مع سائر الناس فى الانسانية وفى الطابع الانسانى العام ، يخالفهم بمقدار ما يختلف وجهه وطوله وعرضه ولون بشرته وذوقه وعقله وخلقه وطبيعته ، عن سائر الناس فى كل هذه الاشياء فهو كذلك يخالفهم فى اسلوبه اللغوى ، ذلك الاسلوب الذى يبين عما عليه صاحبه من رقة وغلظة . ولين ، وجفاء وسمو وانحطاط وعمق وضحالة وبداوه وحضاره وعلم وجهل وشذوذ واستقامة ...

... ومهما يكن من شيء فان اسلوب الاديب فى لغته علم من الاعلام الهادية الى شخصيته وذاتيته ، وذلك مثل سائر الاساليب التى ينتهجها فى حياته فى ملبسه ومأكله ومشربه وحرفته - كل لا يبعد ان يكون مفتاحا تفتح به مغاليق شخصيته ، وبابا تدخل منه الى سراديبه ونافذة يطل منها على اسراره وخفاياه . » (49)

غير ان فى كلام بعض الآخرين توسعا ، كما فى قول احمد الشايب :

« وهكذا حتى اصبحت هذه الكلمة - اسلوب - تكاد ترادف كلمة الشخصية فى المعنى . لهذا كله كان اطلاقها على هذا العنصر اللفظى ضرورة اقتضاها التعليم اولا ولانه هو مظهر العناصر الاخرى ومعرضها ثانيا (50)

وان الشخصية عنده ليست شخصية الباث من حيث هى صفة فيه ، وانما من حيث هى حال عرضية فيه ، والمقصود الشخصية الانفعالية . وليست مقصورة على الباث وحده بل قد تكون كذلك شخصية المتقبل الانفعالية :

« فالاسلوب الادبى معرض الشخصية الانفعالية التى تسيطر على الانسان سواء أكان منشئا يصدر عن عواطفه المستيقظة ام قارئا ثارت عواطفه

---

(49) علم المعانى ، مصر د. ت. المقدمة ، ص 4 - 5 .

(50) الاسلوب ، المقدمة ، ص 41 .

اثر ما قرأ من ادب قوى صادق فصدرت عنه لذلك حركات او اعمال ، او اقوال طريفة غير مألوفة . » (51)

الا ان الاسلوب انسانا عند لطفى عبد البديع ليس هو الشخص فى هدوئه او انفعاله ، باثا كان ام متقبلا ، وانما هو الانسان المجرد الذى يكون عنوان حضارة معينة ، الكاشف عن طبقات فكرية وروحية معينة فى سائر العصور الفنية والادبية ، تؤول الى ينبوع واحد :

« وربما اتجه النظر الى ما يشبه البحث المتعلق بروح العصر للكشف عن اسلوب الكاتب او الشاعر اسوة بما فى تاريخ الفن ، غير ان المقصود بروح العصر تلك الطبقة من التيارات الفكرية والروحية التى تتجلى فى سائر العصور الفنية والادبية وتؤول الى ينبوع واحد ، مما ساغ لاصحاب هذه الطريقة ان يستشفوا انسانا اسطوريا تتجسد فيه تيارات بعينها كالانسان القوطى او الانسان الرومانتيكى وما اليهما تلتقى فيه شتى معالم الثقافة او فروعها ، ولا نحسب ان مثل ذلك قد وطىء فى الثقافة العربية وتكاد فى تصور المؤرخين تمضى على وتيرة واحدة لا تتفاوت الا فى حدود الزمان او ما يجرى مجراه من المصر والاقليم ، فغاية ما ينعت به اسلوب من هذه الجهة انه جاهلى او اموى ، او شامى او اندلسى ، اما صلته بما يكتنفه من التيارات الروحية التى توجه الحياة فى جملتها فامر محجوب لم يخطر للباحثين على بال » ، (52)
الاسلوب هو الانسان والرسالة والعصر ايضا :

وليس بالحديث الرأى الذى يذهب الى ان الاسلوب ليس الانسان فقط وانما هو الانسان وهو كذلك الرسالة فى معناها العام وهو العصر الخاص . غير ان عامة من ذهب الى هذه السعة فى المدى من العرب وقفوا بها عند مظاهر التأثير العام الذى يكون للعناصر الحافة بالاسلوب ، ولا نكاد نجد التدقيق الا عند بعض المعاصرين الذين اطلعوا على مشاغل الغربيين فى ذلك انطلاقا من اعتبار الاسلوب اساليب متنوعة فى الحقيقة لا اسلوبا واحدا مشتركا .

واصول هذه النظرية نجدها عند القدماء ممن نظروا الى اللغة نظرة تاريخية وحاولوا ان يعللوا بعض مظاهر التطور اللغوى عبر العصور كالقاضى

---

(51) المرجع السابق ، ص 134 ـ 135 .
(52) التركيب اللغوى للادب ، ص 96 .

الجرجانى فى كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » وخاصة فى المقدمة حيث سعى الى بيان مدى تأثير البيئة فى حياة اللغة (53)

وبقى المحدثون فى مستوى هذا الرأى العام ، ولم يحاولوا ان يتعمقوا فيه ، حتى من خص منهم الاسلوب بدرس مستقل لم يصل الى ان الاسلوب رمز اسمى يتمثل طابعا بشريا معينا وتجربة محدودة وبيئة مخصوصة . فهذا احمد الشايب يقول بعد بيان ان الاسلوب هو الشخصية الاسلوبية على حد تعبيره :

« على ان هذه الميزات ـ او الشخصية الادبية ـ لا تكون فردية فقط بل تكون كذلك اجتماعية فنجد العصر الواحد من العصور الادبية له طوابع عامة شائعة بين ادبائه منها تتكون ميزاته الادبية او الشخصية الاسلوبية التى يخالف بها سائر العصور ، ونجد الشعب الواحد له خواصه الادبية التى تفرقه من آخر يوافقه فى لغته ، وجنس ادبه » (54)

فهو هنا يسعى الى ان يبين شرعية تقسيم الادب الى عصور كبرى ، فالى اتجاهات مختلفة ، فالى خصائص معينة ، بسبب تأثير البيئة فى الاثر الادبى ، ولكن همه فى ذلك مركز على الظاهرة الطبيعية ، التى هى محل جدال اليوم . ذلك اذا صح ان اللغة تخضع لقانون التطور الطبيعى عبر التاريخ فانه يكاد يستقر لدى الدارسين اليوم ان هذا غير صحيح بالنسبه الى الاسلوب الذى هو على عكس اللغة ـ يتوافق وظاهرة الطفرة الغامضة الاسباب والتى تغير من شكل الجغرافيا اكثر مما يغيره قانون التطور الطبيعى كما سبق بيانه . (55) بينما هو دهمل الظاهرة الخاصة التى يتميز بها الاسلوب من حيث هو حقيقة لا وجود لها الا فى اطار معين ، ومن حيث هو قضية لا حد لها الا فى حد عناصرها الحافة . كما لا نراه يدخل عنصر « الرسالة » فى التأثير .

وفى نفس النطاق من التعميم ولكن بادخال عنصر « موضوع الكتابة » بدل « مفعول العصر » ، يقول على بوملحم :

---

(53) ط 2 ، القاهرة 1951 .

(54) الاسلوب ، ص 127 .

(55) أنظر ص 5 من بحثنا هذا .

« مما لا شك فيه اننا لا نجد اسلوبا واحدا بل عددا لا يحصى من الاساليب، فلكل موضوع اسلوبه الخاص ولكل اديب اسلوبه الخاص ، للمسرحية اسلوبها الذى يختلف عن اساليب الملحمة والقصة والخطابة الخ ... وللجاحظ ... اسلوب غير اسلوب ابن المقفع ... فما سبب تعدد الاساليب ؟ ثمة سببان هما : شخصية الاديب وموضوع الكتابة . » (56)

ونحسب ان موريس ابو ناصر وفق الى صهر هذه الاتجاهات فى موقف واضح هو المعبر عن آخر ما وصلت اليه مجهودات الالسنين اليوم فى تحديد الاسلوب وبيان مداه وذلك فى قوله :

« يتواضع المعنيون بالادب على تحديد الاسلوب ، بانه طريقة كتابة يختص بها اديب ما عن بقية الادباء ، او يمتاز بها نوع ادبى عن سائر الانواع الادبية او يتفرد بها عصر من غيره من العصور . » (57)

والذى تسميه دقة وتوضيحا هذا التوسيع الذى خص به الاسلوب فى سياق المساهمة فى البحث عن ضبط حد الاسلوب ومداه والذى يدل على شعور واضح بجوانب الاسلوب المتشعبة ، وهذا النظر الى الاسلوب الذى يجعل منه اداة عطاء لا اداة اخذ فحسب . فيضحى الاسلوب هو الذى يكون به الانسان اولا يكون ، ويكون به العصر اولا يكون ، وتكون به الرسالة اولا تكون . ولا ببيت الانسان او العصر او الرسالة هو الذى يعطى الاسلوب اكثر مما يأخذ منه حتى يتكيف الاسلوب بهذا او بذاك من العناصر .

يتضح من هذا ان تفكير العرب القدامى عموما فى مدى الاسلوب ليست فيه طرافة خاصة ما عدا فى اعتبارهم ان الاسلوب يرجع الى صور اخراج الكلام ويتجوهر فى امكانيات التعبير ، فمواقفهم توقيفية فى جعلهم الاسلوب نصيبا مشتركا ، ما عدا حازم القرطاجنى الذى خالف فى ذلك ، وقاصرة فى الذهاب الى ان الاسلوب صورة للانسان فى واقعه .

---

(56) فى الاسلوب الادبى ، ص 62 . ينظر كذلك فى ما قاله فى نفس المعنى قبل ذلك ص 3 ــ 4 وفى ص 5 حيث يورد الموقف الغالب اليوم فى تعريف الاسلوب عند الغربيين والذى لم يعتمده عندما حاول هو ان يعرف الاسلوب .

(57) الاسلوب وعلم الاسلوب ، ص 40 .

ولا تظهر طراقة عند المحدثين الا مع بعض المتأخرين الذين جاهدوا فى اقرار ان الاسلوب نصيب خاص نظرا الى ان هذا هو اهم ما يفرقه عن البلاغة ، كما رفضوا ان تكون الاساليب عناوين ذوات ليقروا انها عناوين حضارات .

مقــومــات الاسلـــوب

يعسر ان نخرج من آراء العرب فى مقومات الاسلوب برنامجا موحدا حظى بالاقرار من قديمهم وحديثهم ، كما يعسر ان نخضع مختلف آرائهم فى هذا الموضوع الى ترتيب يراعى اولوية بعضها على البعض ، كما يعسر ان نحصر مقومات الاسلوب عند كل من قال فى الاسلوب من العرب فى عناصر معينة ، فاذا امكن ان ننسب المقومات الى اصحابها اعتمادا على تصريحاتهم المتفرقة ، فانه لا يصح ان نعد ما لم يصرحوا به مما ذكره غيرهم من المقومات مهملا ولم يحظ بنظرهم بدعوى انهم لم يتعرضوا له فى احاديثهم ، لان عامتهم وخاصة منهم القدماء لم ينطلقوا انطلاقنا فى البحث اذ تقيدوا بمخططات غير التى نتقيد بها . ولذلك فان قصارى العمل ان نجمع مــا تفــرق من افكارهــم فى هــذا الموضوع ، وان نخضعه الى اتجاهاته الكبرى منبهين عند الحاجة الى ما توسعوا فيه او قصروا ، او تعمقوا فيه او مروا مر الكرام ،

والجدير بالملاحظة فى صدر هذا التحقيق هو ان مقومات الاسلوب ضبطت دائما وابدا انطلاقا من الاطار الرئيسى الذى يزرع فيه الاسلوب وهو اللغة ، وهذا طبيعى لان الحائط الظاهر على الارض لا قيام له الا على اساس باطن تحتها . على اننا سنوجه العناية هنا الى ما قال العرب فى مقومات الاسلوب فى حد ذاتها دون ما قالوه فى ظاهرة تفاعل الاسلوب مع اللغة وتعايشه معها فى الآثار .

فاذا تأملنا ما تجمع لدينا من افكار فى مقومات الاسلـوب لاحظنــا انهــا تستقطبها ثلاث نواح كل ناحية تمثل زاوية نظر العرب من خلالها الى هذه المقومات : فالزاوية الكيفية التى يتجلى فيها الاسلوب تجوزا للقاعدة اللغوية ، والزاوية الكمية التى يقوم فيها الاسلوب على الاختيار من الرصيد اللغوى ، والزاوية الوظيفية التى يكون الاسلوب من خلالها فى مستوى الايحاء لا فى مستــوى الاخبــار .

الـزاوية الكيفيـة : الاسلـوب هـو التجـوز :

لا نجد عند علماء البلاغة قديما تحقيقات فى علاقة الاسلوب باللغة ومدى تلاحمهما واختلافهما ، وخاصة فى الاتجاه الذى نجد فيه ان الاسلوب يكاد يكون نقيضا للغة وصورة فى الظاهر تهدم منها اكثر مما تبنى ، ولكننا فى كثير من المواطن نجد عندهم شعورا بهذه الحقيقة فى معارض متنوعة ، وخاصة فى معرض مناقشة القول المأثور « خير الشعر اكذبه ، » وقد حظى بتوسع كبير عند الكثيرين . وعبد الباهر الجرجانى يخص هذا القول ببحث مطول نوعا ما فى « اسرار البلاغة » ويسير سيرة المناطقة فى تحليل الرأى الموافق للقول ونقاشه ثم الرأى المخالف ويختم بأخذ موقف ، وفى هذا الموقف نجد ان شرط الاسلوب الخروج عن المألوف الى غير المألوف وتجاوز الموجود الى غير الموجود . فهو يقول بعد عرض الموقفين المتناقضين من القول المشهور :

« ... فمن قال « خيره اصدقه » كان ترك الاغراق والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح . واعتماد ما يجرى من العقل على اصل صحيح ، احب اليه آثر عنده اذا كان ثمره احلى ، واثره ابقى ، وفائدته اظهر ، وحاصله اكثر . ومن قال « اكذبه » ذهب الى ان الصنعة انما يمد باعها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع افنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما اصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والاغراق فى المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والاغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلا الى ان يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعانى متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهى .

واما القبيل الاول ، فهو فيه كالمقصور المدانى قيده ، والذى لا تتسع كيف شاء يده وايده ، ثم هو فى الاكثر يورد على السامعين معانى معروفة وصورا مشهورة ، ويتصرف فى اصول هى وان كانت شريفة فانها كالجواهر تحفظ اعدادها ، ولا يرجى ازديادها ، وكالاعيان الجامدة التى لا تنمى ولا تزيد ، ولا تربحولا تفيد، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة لا تمتعبجنى كريم»(58)

---

(58) تحقيق محمد رشيد رضا ، ط 5 ، مصر ، 1372 هـ .

ثم نراه يتوسع فى فكرة التجوز ببيان دوره فى الكلام ، فاذا به يجعل منه عنصرا مثمرا ، من حيث هو لا يكاد يحصل بالبعد عن القاعدة حتى يكتمل دوره بالرجوع اليها ، فما من تجوز حق الا كان الى حين :

« ... وستمر بك ضروب من التخييل هى اظهر امرا فى البعد عن الحقيقة تكشف وجهه فى انه خداع للعقل وضرب من التزويق ، فتزداد استبانة الغرض بهذا الفصل ، وازيدك حينئذ ان شاء الله كلاما فى الفرق بين ما يدخل فى حيز قولهم : خير الشعر اكذبه ، وبين مالا يدخل فيه مما يشاركه فى انه اتساع وتجوز فاعرفه ،

وكيف دار الامر فانهم لم يقولوا : خير الشعر اكذبه وهم يريدون كلاما غفلا ساذجا يكذب فيه صاحبه ويفرط نحو ان يصف الحارس باوصاف الخليفة، ويقول للبائس المسكين : انك امير العراقين ، ولكن ما فيه صنعة يتعمل لها ، وتدقيق فى المعانى يحتاج معه الى فطنة لطيفة ، وفهم ثاقب ، وغرض شديد ، والله الموفق للصواب . » (59)

واننا لواجدون فى « منهاج البلغاء ... » لحازم توسعا كبيرا فى هذه الناحية فى عدة مواطن من هذا الكتاب الضخم ، وجلها متولد عنده من المقارنة بين الخطابة والشعر ، وبمقتضى هذا التوسع نسمح لانفسنا بان نعتبر ان له نظرية قائمة الذات فى القضية ، ومتماسكة الاجزاء ، وليست من قبيل خواطر الذهن التى قد تصيب عن غير قصد .

فهو فى مرحلة اولى ينطلق انطلاقة عبد القاهر الجرجانى من مسألة الصدق والكذب فى الكلام ، ولكن لغير نقاش القول المأثور ، فيقرن الكذب الظاهر بفكرة « العدول » ، فيقول :

« ولما كانت الاقاويل الصادقة لا تقع فى الخطابة بما هى خطابة الا بان يعدل بها عن طريقتها الاصلية وكان ما وقع منها فى الشعر غير مقصود من حيث هو صدق كما لا تكون الاقاويل الكاذبة فيها مقصودة من حيث هى كذب بل من حيث هى اقاويل مخيلة رأيت الا اشتغل بحصر الطرق التى بها يماز القول الصادق من غيره وتفصيل القول فى ذلك ، فان ذلك مخرج الى محض صناعة المنطق . وان كنت قد اشرت الى الانحاء التى يتعرف منها ذلك اشارة

(59) المصدر السابق ، ص 239 ـ 240 .

اجمالية لارشد الناظر فى هذه الصناعة الى جهات الفحص عن ذلك ، وادله على مظان التماسه ، فان الخطيب واجب عليه والشاعر متأكد فى حقه ان يعرف الوجوه التى تصير بها الاقاويل الكاذبة موهمة انها صدق . » (60)

وهو بعد ذلك ـ فى سياق حد الشعر ـ يربط التخييل وهو فى رأيه المميز الرئيسى الذى به يكون الشعر شعرا بفكره « الاغراب » وهى العامل الرئيسى فى خلق الجو الشعرى :

« الشعر كلام موزون مقفى من شأنه ان يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها او متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، او قوة صدقه او قوة شهرته ، او بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب ، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها . » (61)

وانه فى سياق آخر يتبسط فى مستويات الكلام وفى تميز الشعر عن غيره من الاقاويل بكونه معبرا وموحيا غير مخبر منبه ، مثيرا غير محقق ، ومحركا للنفوس غير مقنع للعقول ، وكل ذلك بتصوير الاشياء وتمثيلها اعتمادا على الخروج ، بما هو موجود فى الذهن الى ما هو خارجه او بما هو موجود بصورة الى غير ما هو عليها :

« فمحصول ما عدا الاقاويل الشعرية ايقاع تعريف او تصديق بما لا تشتد علقته بالاغراض اولا تكون علقته بالجملة ، او مغالطة السامع وايهامه ان ذلك واقع من غير ان يكون كذلك ، ومحصول الاقاويل الشعرية تصوير الاشياء الحاصلة فى الوجود وتمثيلها فى الاذهان على ما هى عليه خارج الذهن من حسن او قبح حقيقة ، او على غير ما هى عليه تمويها وايهاما ، فاقوال دالة على ما يلحق الاشياء ، ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها مما علقه الاغراض الانسانية به قوية .

فالمحصول الاول كمحصول العلم مثلا بامتلاء اناء او خلوه بان يبصر مثلا يرشح او يوجد ثقيلا او يبصر مكفأ ويوجد خفيفا . والمحصول الثانى وهو الذى للاقاويل الشعرية مثل ما تشف لك آنية الزجاج عن صورة ما تحويه .

---

(60) ص 63 .

(61) المصدر السابق ، ص 71 .

فلذلك صارت الاقاويل الشعرية اشد ابهاجا وتحريكا للنفوس من غيرها ، فلشدة مناسبة الاقاويل الشعرية ، للاغراض الانسانية كانت اشد تحريكا للنفوس واعظم اثرا فيها . » (62)

وفي هذه الصورة الرائعة تمثيل لمدى تفاعل الدال والمدلول ، ومدى ارتكاز عملية الابلاغ على حذق اخراج الدال وتعلق الدلالة فى الاقاويل الشعرية به خاصة . وحازم بعد ذلك يرى ان الشعر والاسلوب الذى يخرج فيه يقدم لنا شقا جديدا شقا مثاليا واصفا لشق قديم هو شق الحقيقة الموصوفة ، معهودة ذكريا او معهودة ذهنيا ، فيتكون لدينا من الشقين ، زوجان متناظران متقابلان ، تقابل تكامل وانسجام لا تقابل تنافر وانفصام ، من حيث ان الاولى منقوصة والثانية مكملة ، فيجتمع لدينا بذلك الحقيقة والخيال ، ونجد انفسنا امام الشيء فى حقيقته الواقعة وحقيقته المثالية :

« ثم يقال لمن اعترض بان محاكاة الشيء يجب ان يكون التحرك لها اقل من التحرك لمشاهدته ان تمثلنا فى المحاكاتين بالدمية والمرآة على جهة من التسامح ، وانما ينبغى ان يمثل حسن المحاكاة فى القول باحسن ما يمكن ان يوجد من ضروب تصاوير الاشياء وتماثيلها ، فاقول ان من احسن ما يرى من ذلك تصور اشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة فى صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والاودية والمذانب والانهار . وكذلك تمثل افانين شجر الدوح بما ضم من شمر وزهر فى صفحات الماء الصفو اذا كان الدوح مطلا عليه ، فان اقتران طرفى الغدير الدوحية بما يبدو من مثالها فى صفاء الماء من اعجب الاشياء ابهجها منظرا ، ونظير ذلك من المحاكاة فى احسن الاقتران ان يقرن بالشيء الحقيقى فى الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية او استعارية . » (63)

فيتضح بذلك ان الخروج او التجوز فى الاسلوب ـ حسب تقديره ـ ليس الا عملية تسمو بنا الى المثل العليا .

وهذا التجوز هو الذى يسميه فى موطن « آخر « اعمال الحيلة فى القاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه » (64) وهو الذى يطلق عليه

---

(62) المصدر السابق ، ص 120 ـ 121 .
(63) المصدر السابق ، ص 127 ـ 128 .
(64) المصدر السابق ، ص 361 .

لفظ « التصرف » العام فى مقام استعرض فيه اهم مظاهر التصرف ، فبين بذلك مذهبه فى منهج درس الاساليب ، ولا نرى له فى هذا الصدد من مأخذ عدا ضبطه عدد المظاهر برقم حسابى وضبطه النهائى لعدد الاصول التى ترجع اليها ، تأثرا بالمنطق ، قال :

« ولا يخلو لطف المأخذ في جميع ذلك من ان يكون 1) من جهة تبديل 2) او تغيير 3) او اقتران بين شيئين 4) او نسبة بينهما 5) او نقلة من احدهما الى الآخر 6) او تلويح به الى جهة اشارة به اليه .

وهذه الانحاء الست (65) من التصرف لا يخلو من ان تكون متعلقة ـ مما يرجع الى المعانى الذهنية ـ بالتصورات منها ، او بالنسبة الواقعة بين بعضها وبعض، او بالاحوال المنوطة بها ، او بجهة الاحكام فيها ، او بالمحددات لها ، او بانحاء التخاطب المتعلق بها . » (66)

اما اذا نظرنا فى مواقف المحدثين فاننا نجدها متفاوتة ، فمنها المحافظ كموقف مجمع اللغة العربية بالقاهرة الذى يشذ الا القليل من افراده بصور محتشمة متواضعة عن عد كل مظهر من مظاهر الخروج عن اللغة خطأ ولحنا ، (67) فنحن لا نتجاوز مع المجمع مستوى التوقيف الذى نرى ان القدماء كانوا اشجع فى تليينه . والواقع ان ما مر بنا من مواقف القدماء ليس فيه تعرض الى مظاهر التراكيب النحوية ولا الجزئيات الحرجة حتى نقول انهم باستعمالهم مفردات الخروج او العدول ، او اعمال الحيلة او التجوز ... يعنون كذلك الخطأ واللحن ، ونحن كذلك لسنا واثقين من ان المجمع فى حديثه عن الخطأ واللحن ، يعنى كذلك غير ما يختص به الخروج فى التراكيب والقواعد النحوية ولكننا عندما نعلم ان الاسلوب لم يحظ بالرعاية التى يستحق عند المجمعيين ، لا نكاد الا ان ننعت مواقفهم بالتحفظ .

على ان فكرة التجوز وجدت سبيلها الى مشاغل من كتب فى الاسلوب من المعاصرين بدون عسر ، شقت طريقها اليهم لا عن طريق اسلافهم وانما عن طريق زملائهم الغربيين . يقول مريس ابو ناصر ، جاعلا هذه الظاهرة ، حدا للاسلوب :

(65) الستة فى النص المطبوع .

(66) اصدر السابق ، ص 367 .

(67) رشاد الحمزاوى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ص 421 .

« ان الاسلوب هو نشوز عن الكلام المألوف والمستعمل فقولنا « سال ماء الوادى » قول مستعمل ، اما قولنا « سال الوادى » فانحراف عن المستعمل، خروج على المألوف وبالتالى نحن تجاه ظاهرة اسلوبية ، تعرف بالنشوز » (68)

على ان هذا القول يبقى معلقا ما لم يوضح المقصود من المألوف والمستعمل .

واننا عدا ما نجد عند حازم من محاولات رأيناها فى بيان ذلك ـ رغم ما يشوبها من الاعتماد على المنطق ـ لا نجد من العرب من شغل نفسه بتدقيق التجوز .

غير اننا نجد من المعاصرين من توغل فى هذه الفكرة وبين وجهيها : الهادم ـ فى الظاهر ـ والبانى ـ فى الباطن ـ ، فقال :

« فان حدث وجاء الاسلوب فى التاريخ فانه ينقض . فهو يأتى مصحوبا بالرعب ، بالمعنى المجازى ، حيث فيه يتمثل الصراع الجدلى للحظة التحول التى تداهم وظائف اللغة فتنقلب من قدرة حافظة الى قدرة هدامة ، وفى آن واحد الى قدرة متطورة . لان اللغة ، كقدرة هدامة ، تقوم بوظيفتها التطورية فى ذات الوقت التى تمارس فيه دورها التهديمى » (69)

وقبل ذلك قال :

« فالاسلوب اذن ليس سوى ذلك التجاوز والتعمق وقد استحالا من « حدث » الى « رمز » لا يلبث بدوره ان يتحول الى « معنى » . » (70)

الزاوية الكمية : الاسلوب هو الاختيار :

ترد فكرة الاختيار فى ما كتب علماء البلاغة من العرب ومن صنف فى أصول الأدب غير ان هذه الفكرة اذا بدات تتبلور على انها مقوم من مقومات الاساليب الخاصة عند المحدثين بل على انها المقوم الأوحد ، واستأثرت باعمالهم صورة حصول الاختيار عن طريق سؤال طالما خاض فيه الأولون منهم خاصة وهو أيكون الاختيار واعيا ام غير واع ؟ فانها لم تظهر فى كتابات القدماء الا كمظهر عام ينبغى ان يتوفر . ان يكون الباث واعيا به او غير واع ليس هذا المشكل ، وانما الشرط هو ان يشعر المتقبل بان الاثر فى مختلف

(68) الاسلوب وعلم الاسلوب ، ص 40 .
(69) فائز مقدسى ، الاسلوب وجدلية اللغة العربية ، ص 43 .
(70) المرجع السابق ، ص 42 .

مستوياته خضع اليه . ثم ان العرب لم يجعلوا الاختيار خاصا بالاساليب بقدر ما جعلوه شرطا مبهما فى جودة الآثار . على اننا نستطيع ان نقول انهم كانوا يفكرون عند ضبطه - فى الاسلوب ، واننا نجد شبه مقياس للاختيار فكر فيه عمومهم يرجع الى قضيتى التنزيل والنبو او التمكن والنبو ، وملخصه اننا اذا ما وجدنا الظاهرة اللغوية مستعملة حيث لا شعور بأنه يصلح غيرها حكمنا بتولدها عن حسن اختيار والعكس بالعكس (71)

ويكفينا دليلا من كتابات القدماء ، ان نجد التفكير فى ان الاسلوب اختيار ظاهرة غالبة فى « البيان والتبيين » للجاحظ ومزروعة فى كثير من المواطن ، مكن البحث من جمعها وتبويبها واستنتاج منها نظرية مكتملة . فالجاحظ فى مختلف مواطن حديثه عن الاختيار ينبىء بان الاختيار فى اعتباره واع ، وانه درجات ، يكون الاختيار فى اللفظ ، ويكون فى نظم الالفاظ أى فى اختيار التوزيع . كما يكون فى احكام انسجام جدول الاختيار مع جدول التوزيع . (72)

وفكرة الاختيار هذه لم يتجرد منها بحث من بحوث المحدثين فى البلاغة او الاسلوب ، ولكن لم نجدها فى الغالب الا فى حدود التفكير القديم . يقول على الجارم ومصطفى امين متحدثين عن عناصر البلاغة :

« فعناصر البلاغة اذن لفظ ومعنى وتأليف للالفاظ يمنحها قوة وتأثيرا وحسنا ثم دقة فى اختيار الكلمات والاساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال السامعين والنزعة النفسية التى تتملكهم وتسيطر على نفوسهم » . (73)

ولا نجد هنا ضبطا واضحا لمفهوم الاختيار ، ولا تعيينا لمصدره ولا بيانا لامكانياته او حدوده وانما نجد وصفا لمقتضياته فحسب . فليس الاختيار فى هذا الاعتبار قاعدة العمل الجوهرية المولدة للاسلوب الشخصى بقدر ما هى مستند اضافى خارج عن الاسلوب ، اذ من هنا نفهم ان من الاساليب ما يكون مختارا او غير مختار ، وان الاختيار يشمل كل المظاهر اللغوية فى الأثر وليس عنصرا خاصا بالاسلوب .

---

(71) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الاعجاز ،،، ص 36 وص 50 - 51 .
(72) عبد السلام المسدى ، المقاييس الاسلوبية ،،، الصفحات 157 - 163 .
(73) البلاغة الواضحة ، المقدمة ، ص 9 .

وفي نفس الاتجاه سار احمد الشايب رغم ان مؤلفه خاص بالأسلوب وانه عنى بالبحث في الاسلوب زمنا طويلا ، يقول :

« ان الاسلوب الادبى ينحل الى عناصر ثلاثة : الافكار والصور والعبارات وكذلك يكون الاختيار الذى يتناول الافكار والصور والعبارات عملا اسلوبيا » (74)

فاذا وجدنا هنا نزعة محتشمة الى اعتبار الاختيار مقوم الاسلوب الاوحد ، فاننا لا نجده الا عنصرا جزئيا يدخل فى تكوين الاسلوب .

على ان فكرة الاختيار ما لبثت ان شقت طريقها نحو التحديد شيئا فشيئا بين الدارسين فأصبح الاختيار نوعين نوعا مشتركا له قواعد عامة مضبوطة تضمها علوم البلاغة الثلاثة : المعانى والبيان والبديع ، ونوعا خاصا لا تضمه قاعدة وهذا يدخل فى الاسلوب .

« ومعالم الاسلوب اللغوى الكاشفة عن معالم الشخصية والذاتية اساسها ما ينهجه الانسان من منهج التخير فى حدود الرسوم الخاصة والقواعد المعينة يفرضها الطابع الاجتماعى للغة . واذا كان هذا الطابع يقوم للاديب المعبر بهذه اللغة ما يسوغ استعماله من المفردات والابنية والتراكيب فان على الاديب بعد ذلك ــ بوصفه فنانا ــ ان يتخير من هذه جميعا ما يرضى تذوقه للجمال .

ولقد استنبطت بعض القواعد العامة من اساليب اللغة العربية المأثورة البليغة التى سما فيها التخير وعلا فيها الاحساس الجمالى وسلم فيها الذوق الادبى وتلك هى قواعد البلاغة العربية التى جعلت نبراسا لمن يتخيرون اذ ينتجون الانتاج الادبى الفنى ، لعلهم يهتدون بهديها ويسيرون على ضوئها ،

وتلك القواعد هى التى تضمها علوم البلاغة الثلاثة لا القطعة البليغة .»(74)

فهذه مرحلة يتحدد فيها الاختيار ــ علاوة على اعتباره المقوم الاوحد فى الاسلوب ، وانه عملية الاسلوب الباطنة وانه ليس خارجا عن الاسلوب ــ على انه ليس انتقاء زمانيا ذا قواعد نهائية ، وعلى انه ظاهرة متطورة .

لكن الخطوة الحاسمة التى تتجلى فى تجاوز ضبط مفهوم الاختيار او حدوده او مداه الى تركيز النظر على مادة الاختيار اللغوية ، او الرصيد اللغوى

---

(74) الاسلوب ، ص 52 .

(74) درويش الجندى ، علم المعانى : المقدمة ، ص 5 .

من حيث هو مصدر للاختيار ، لم يقطعها الا بعض المعاصرين ممن يبدو انهم اطلعوا على حصيلة دراسات اهل الاختصاص في الغرب وواكبوا تطور هذه النظريات عندهم وتبنوا منها ما طاب لهم من مواقف (74) انه ليس عسيرا بل ليس مهما جدا ان نعرف الاختيار ما هو ؟ ودرجة الوعى به ما حدها ؟ ومداه ما شأنه ؟ ، ولكن العسير والمهم هو ان يتفق على مصدر الاختيار ما هو ؟ يقول موريس ابو ناصر :

« الا ان اتباع « بلى » او لنقل الذين استوحوا طريقته في تحليل الاسلوب لم يوقفوا الاسلوبية وموضوعها الذى هو دراسة العاطفية في الكلام الشائع على الكلام الشائع فقط بل اوصلوه الى الكلام الادبى مستفيدين من استعاضة « بلى » عن مفهوم العاطفية بمفهوم التعبيرية ، او دراسة وسائل التعبير في الكلام ، مفهوم قاد الفرنسيين « مروزو » و « كرسو » الى تعقب وسائل التعبير في اللغة الفرنسية الادبية من ناحية الصوت ، والمفرد ، والصرف والنحو ، والتركيب والنظم والخروج بان وسائل التعبير هى اختيار ضمن المواد . التى تتضمنها اللغة ، اختيار بتاثر القائم به بالحساسية الالسنية الموجودة في مجتمعه وعصره » (74)

الزاوية الوظيفية : الاسلوب هو الايحاء :

نشطت فكرة التفريق بين مستويين في الكلام : مستوى الاخبار ومستوى الايحاء اكثر من الفكرتين السابقتين بسبب عراقة البحث في حقيقة النثر والشعر، ومدى الصلة بينهما او الفرق وغزارة ما كتب فيه عند الغربيين والشرقيين ، على حد سواء اذ بات عند كل امة ان الشعر ان لم يكن نقيض النثر تماما فانه على الاقل في طرف يقابله . طرف النثر اساسه الاخبار وطرف الشعر اساسه الايحاء . فليس الايحاء اذن مميزا خاصا بالشعر ، وانما هو مميز للاثر الفنى عموما مهما كان مستواه والشعر اعلى مستويات الكلام .

آراء العرب القدامى في مستويات الكلام من خلال ما قالوا في الشعر والنثر وحدها قابلة لتكون موضوع بحث مستفيض مستقل ، لكننا في هذه النقطة نفضل ـ امام غزارة المادة وتعدد الشواهد ـ (75) ان نقف عند نص

---

(74) الاسلوب وعلم الاسلوب ص 41 .

(74) وان لم تظهر أعمالهم الا في فصول قصيرة غير خالية من الهنات والتشويه .

(75) بذور فكرة التمييز بين مستويى الاخبار والايحاء نجدها عند الجاحظ في « البيان والتبين » انظر عبد السلام المسدى ، المقاييس الاسلوبية ،،، ص 156 ـ 157 .

واحد مطول فريد لعبد القاهر الجرجاني عالج القضية على وجه نعتقد انه لولا النسبة الثابتة لدخل في ما يكتب اهل الاختصاص اليوم بدون قلق ولا نبو ، قال في « دلائل الاعجاز » :

« الكلام على ضربين : ضرب انت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك اذا قصدت ان تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد ، وبالانطلاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق ، وعلى هذا القياس . وضرب آخر انت لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل ، وقد مضت الامثلة فيها مشروحة مستقصاة ، او لا ترى انك اذا قلت : هو كثير رماد القدر ، او قلت : طويل النجاد ، او قلت فى المرأة : نؤوم الضحى : فانك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر انه مضياف ومن طويل النجاد انه طويل القامة ومن نؤوم الضحى فى المرأة انها مترفة مخدومة لها من يكفيها امرها ، وكذا اذا قال : رأيت اسدا ـ ودلك الحال انه لم يرد السبع ـ علمت انه اراد التشبيه الا انه بالغ فجعل الذى رآه بحيث لا يتميز عن الاسد فى شجاعته ، وكذلك تعلم من قوله : بلغنى انك تقدم رجلا وتؤخر آخر : انه اراد التردد فى امر البيعة واختلاف العزم فى الفعل وتركه على ما مضى الشرح فيه ،

واذا قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهو ان تقول المعنى ومعنى المعنى تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل اليه بغير واسطة وبمعنى المعنى ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر كالذى فسرت لك . » (76)

ليس تقسيم الكلام الى ضربين اثنين الا عملية تعليمية تقتصر على درس الاتجاهين الكبيرين فى الكلام ، ذلك ان الكلام فى الحقيقة ـ ضروب عديدة ، لكنها ـ من اجل تعددها ـ تستعصى على الضبط والدرس ، ونعتبر الوقوف عند الاتجاهية الكبيرين المتناقضية فقط من مقتضيات المنهجية العلمية ايضا .

(76) ص 202 ـ 203 .

واذا توفر في هذا النص شبه حكم على نوع المستوى الاول بكونه اخبارا مجردا « اذا قصدت ان تخبر » فانه لم يتوفر شبه ذلك بالنسبة الى المستوى الثاني ، مستوى الايحاء . على ان الشواهد الكثيرة المذكورة دلت على طابعه والمستويان عند الجرجاني متقابلان . تشهد بذلك اولا درجة العمق في كل منهما . اما الاخبار فيستفاد من ظاهر اللفظ وقوامه حقيقته ذاتها ، واما الايحاء فيطلب من باطنه وقوامه اما حقيقة ثانية وراء الحقيقة الظاهرة ، او شيء آخر غير الحقيقة ، ويشهد بذلك الاطار الذي يحتضن كلا منهما : فاطار الاخبار الوضع اللغوي المشترك ، واطار الايحاء الوضع السياقي الخاص ، كما يشهد بتقابل المستويين تجرد الاخبار من الواسطة ، وضرورة الواسطة في الايحاء ، مع الملاحظ ان واسطة الدلالة في الايحاء هي عين الدلالة في الاخبار ، مما يسمح باستنتاج ! ان الجرجاني يعتبر اننا في مستوى الايحاء لا نجمع بين المعنى ومعنى المعنى ، وانما نعوض المعنى بمعنى المعنى . فنكون ـ بالتالي ـ في مستوى الايحاء لم نجمع بين المعنى وزيادة ، وانما جعلنا من هذه الزيادة معنى جديدا رئيسيا .

اننا نجد في هذا النص المخبر الاساسي الذي ينبغي ان يعالج فيه مشكل النثر والشعر وخصائص كل منهما ، ومدى علاقة احدهما بالآخر ، كما نعتبره المخبر الاساسي الذي ينبغي ان يبحث فيه عن خصائص الكلام العلمي والكلام الفني ، او بعبارة اخرى المخبر الاساسي الجدير بمعالجة مستويات الاسلوب ودرس خصائصها في الآثار .

وان الجرجاني بفكرة « معنى المعنى » هذه وضع اصبعه على القضية الجوهرية في مستويات الكلام والاساليب من حيث هو نبه الى ان قيمة الاثر وقيمة الفن ليست هي في ما يقوله وانما في ما لا يقول .

وقد سخر كثير من المحدثين الجهود لدرس خصائص الكلام العلمي والكلام الفني ومحاولة تقنينها ، انطلاقا من فكرتي الاخبار والايحاء بدون ان يتبلور عندهم هذان المستويان نظريا فضلا عن انعدام المصطلح المعبر عن حقيقة القضية في مشاغلهم (77) وكذلك كان الشأن بالنسبة الى منهج درسهم النثر والشعر ومحاولة بيان خصائص كل من النوعين المميزة .

وممن توسع في النظر الى الكلام من هذه الزاوية الاخيرة ريمون طحان في فصل طويل عقده ، يقول :

(77) احمد الشايب ، الاسلوب ، ص 59 .

« الكلام من ضربين يختلفان في الشكل والاسلوب والتقنية والغاية : نظم (قد يحول الى شعر) وهو انفعال ومتعة فنية ، ونثر وهو تفكير ومنفعة ونقل معلومات ومعرفة . الاول اشارات عابرة وتلميح وايحاء ، والثانى تفكير ومنطق وبرهان . » (78)

ولم تكن هذه الزاوية من النظر خاصة بارباب التنظير من الباحثين فى البلاغة والاسلوب بل نجدها كذلك اساس العمل عند بعض نقاد الادب وارباب التطبيق ممن وعوا حقيقة الفن ووقعوا على جوهره ، هذا شان طه الحاجرى مثلا ، الذى انتهى من المقارنة بين كتابة الجاحظ فى البخل وكتابة اسلافه فى نفس الموضوع الى ان كتابتهم فيه كانت « اخبارية فنية » وكتابة الجاحظ كانت على ذلك ، وهو يسمى فنية ، ما نسميه « ايحائية . (79) على ان هذه القضية لم توضع فى محلها المناسب كظاهرة اسلوبية ، الا عندما درست فى ضوء مدى مساهمة الانتقال من الاخبار الى الايحاء ، والسمو من مستوى القول الى مستوى عدم القول ، فى توليد الاسلوب ، وذلك مع الغربيين ممن كتب فى الاسلوب ، فهذا موريس ابو ناصر يقول منطلقا من مشاغلهم :

« ان الاسلوب نشأ من تحميل الكاتب للمعنى التصريحى للمرسلة معانى اخرى . فقول ابى تمام « السيف اصدق انباء من الكتب » لا يعكس حادثة تاريخية وحسب ، وانما يعكس انفعال ابى تمام ازاء هذه الحادثة ، انفعالا يتمظهر فى تحميل المعنى المعنى التصريحى معنى ايمائيا » (80)

وقال فى مستويات التعبير وما يرتبط منها مباشرة بالاسلوبية :

« ان لكل تعبير قيما ثلاثا :

- قيمـة مفهوميـة
- قيمـة تعبيـرية
- قيمـة تأثيريـة

---

(78) الالسنية العربيـة ، ط 1 بيـروت ، 1972 ، ص 134 وينظـر خاصـة فى مـا يقولـه ص 118 _ 119 .

(79) كتاب البخلاء للجاحظ ، تحقيق طه الحاجرى ، القـاهرة ، 1948 ، انظر مقدمـة النـاشر ص 32 .

(80) الاسلوب وعلـم الاسلوب ، ص 40 .

وان القيمتين الاخيرتين ترتبطان مباشرة بالاسلوبية لانهما تدلان على ان هناك عدة طرق لنطق الجملة الواحدة « جملة اشكرك » وعدة طرق للتعبير عن الفكرة الواحدة ، « فكرة الشكر » (81)

وتجاوز موريس ابو ناصر وضع هذه القضية فى اطارها الفنى الذى رأينا الى وضعها فى اطارها التاريخى ، فبين الاحداث التى تجاوزتها فحولت نظر الغربيين من اعتبار ان الايحاء هو مقوم الاسلوب الى ان مقومه الاختيار فالى ان مقومه رده فعل القارىء امام النص . (82)

ولا يسع الناظر فى غزارة المادة التى نجد عند العرب فى خصائص مستويات الكلام وفى فكرة الاختيار ومميزات الشعر والنثر ، الا ان يقر بان العرب خاضوا فى مقومات الاسلوب منذ القديم كثيرا ، فى اطارات اخرى لا محالة ، وتحت غير عنوان الاسلوب ـ الا مع حازم ـ فتكونت لهم نظريات فى ذلك مكتملة ، لم يعوزها الا التحرر المنهجى ،

فقد مر البحث فى الاسلوب وخصائصه عند العرب بمراحل اربع واضحة المعالم : مرحلة المخاض فى بيئة التآليف الادبية الجامعة التى يمثلها احسن تمثيل كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ ، فى النصف الثانى من القرن الثانى والنصف الاول من القرن الثالث الهجريين ، ومرحلة النشأة فى وسط التآليف البلاغية المكتملة التى يمثلها كتاب « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجانى ، فى القرن الخامس الهجرى ، فمرحلة النضج الواضح فى اطار اثر فريد وهو كتاب « منهاج البلغاء وسراج الادباء » لحازم القرطاجنى ، وفى موجات الحركة الموسوعية العامة وبصفة ادق فى موسوعة ابن خلدون الحضارية « المقدمة » ، والى حد ما فى موسوعة ابن منظور اللغوية « لسان العرب » ، وذلك فى القرنين السابع والثامن الهجريين ، واخيرا مرحلة النهضة المحتشمة فى كتابات قليلة ومتفرقة هى على ضربين واضحين : ضرب موؤود او منبت يحكى الماضى او ينقطع عنه وليس بمثمر ويشمل الكتابات البلاغية وجلها من قبيل الكتب المدرسية التى لم تتوقف عن الصدور حتى عصرنا ، وضرب متلكىء وان لم يخل من تبشير بمعالم النهضة الحق فى هذا الميدان ، ويشمل فصولا متفرقة فى الدوريات محدودة متواضعة وكل الطرافة التى لاحظنا فيها هى ذات اصول غريبة اجنبية .

(81) المرجع السابق ، ص 41 .
(82) المرجع السابق ، ص 46 .

ولم نجد فى كل هذه المراحل ازمة حقيقية تمهد لتكوين «اسلوبية عربية» قائمة الذات ، او نظريات اسلوبية قوية الاسس ، ما عدا ما لاحظنا فى كتاب حازم من مواقف ، نستحق وحدها بحثا خاصا ، على الاقل من اجل التوسع الكبير الذى خص به الاسلوب والباب المستقل الذى ادرجه فيه ، فالعرب لم يستكملوا البحث فى الاسلوب وحقيقته حتى يفكروا فى وضع « الاسلوبية العربية » .

واذا كان حظ التنظير فى هذه القضية ضئيلا عندهم ، فان حظ التطبيق معدوم ، فاننا لا نكاد نجد اليوم بحوثا ضافية قائمة الـذات فى خصـائص الاساليب فى آثار العرب ، على اى وجه من وجوه العمل الجارى بهـا عنـد الاسلوبين اليوم ، والتطبيق فى هذا المجال احسن عوامل تنشيط التفكيـر وتعبيد سبيل التنظير .

تطوّر "المقامة" في الأدب العربي شكلاً ومضموناً

رياض المرزوقي

بسـط الموضـوع :

ان اى دراسة لقضايا الأدب العربي ينبغى أن تقام على فحص شامل للتراث ، وتقييم كلي له . وقد ارتأينا أن بعض الانماط الادبية لم يقع بعد النظر فيها بصفة دقيقة علمية ، ولا محاولة ضبط أبعادها الفنية والحضارية ضبطا يخلو من الافكار المسبقة ، والاحكام الارتجالية والسطحية . واخترنا من بين هذه الانماط ـ المقامة ـ لاسباب ثلاثة :

1 ـ انها لاقت اهمالا لا نظير له ، بدعوى جمودها ، وانها وليدة عصور الانحطاط . وعلى حد علمنا ، واذا استثنينا بعض المقالات السطحية ، أو الكتيبات المدرسية ، لم تقع أى دراسة تطورية لها .

وفى رأينا ، ان أى حكم نقدى ، ينبغى أن يبنى على دراسة شاملة لجميع الجوانب ، حتى ما كان منها تافها .

2 ـ انها من الانماط التى شهدت تطورا كبيرا فى الشكل والمضمون، وتجددا مكنها من أن تعيش عشرة قرون ، وان تتلاءم ومقتضيات التطور ، رغم تباعد البيئة ، واختلاف الجماهير ، والاذواق والاهداف .

3 ـ انها من الانماط التى ماتت اليوم أو كادت ، ويسمح لنا ذلك بدراسة مثالية لنشأة نمط أدبى ، وتطوره ثم موته .

الطريقة المتبعة فى الدراسة :

ونظرا لهذه الصبغة التطورية التى أردنا اسباغها على هذه الدراسة ، اضطررنا الى اتباع تسلسل تاريخى ينطلق من نشأة المقامة

فى القرن الرابع للهجرة ويفضى الى الحرب العالمية الثانية . وقد حاولنا أثناء ذلك ، ونظرا لاتساع الموضوع اتساعا يصعب معه الالمام بكل جوانب هذا الميدان، ان نلح على نقط، وملاحظات، وفترات زمنية، وأدباء، بدت لنا هامة ، معتذرين سلفا عن اهمال دراسة المقامة التونسية فى العهد الحسينى ، لاتصالها بموضوع أطروحتنا التى نحن بصدد تحريرها .

وقد استقرانا نصوص المقامات أولا ، ثم استعنا ببعض المصادر والمراجع التى لم تفدنا كثيرا ، بل جعلتنا نشعر أحيانا اننا نلج ميدانا بكرا، وهذه هى المصادر والمراجع المعتمدة :

النصـــــوص (1)

أ ـــ المنشـــــورة :

1) الهمذانى (أبو الفضل بديع الزمان) (توفى 1008/398) :

مقامات الهمذانى ـــ شرح محمد عبده ـــ بيروت ـــ 1889 وطبعات عديدة أخرى .

ـــ شرح محمد محى الدين عبد الحميد ـــ مصر 1923 .

— Maqamat, Séances de Hamadani (1 مكرر) - de R. BLACHERE et P. JANSON - Paris 1957.

2) الحريرى (أبو محمد القاسم) (توفى 1122/516) :

مقامات الحريرى ـــ تحقيق سلفستر دى ساسى Sylvestre de Sacy باريـــــس 1822 .

ـــ طبعة مصرية معتمدة على تحقيق دى ساسى . د.ت .

ـــ بزوغ القمـــر أو مقامات الحريرى بالصور وفوق المســـارح تأليف حميدة الحبيب (عن تحقيق دى ســاســـى) الجزء الاول ـــ تـــونس 1936/1355 .

3) الزمخشرى (أبو القاسم محمود) (توفى 1144/538) :
مقامات ـــ مصر . د.ت .

---

1) لم نشر الى نصوص وقع استعمالها عرضيا كمقامة الخوارزمى فى (صبح الاعشى).وقد رتبنا هذه النصوص تاريخيا .

1 مكرر) نظرا لخلو المطبعة من الحروف والعلامات المساعدة على نقل الاعلام من العربية الى اللاتينية ، نعتذر عن قلة الضبط الناتج عن ذلك .

4) ابن المعظم (أحمد بن محمد (2)) (كان حيا 1232/630)
المقامات الاثنتا عشرة — تونس 1303 هـ .

5) الشدياق (أحمد فارس) (توفى 1887) :
الساق على الساق فى ما هو الفارياق — القاهرة 1855 .
طبعات لبنانية حديثة .

5) اليازجى (ناصيف) (توفى 1871) :
مجمع البحرين — بيروت 1856 . طبعات لبنانية حديثة .

6) المويلحى (محمد) (توفى 1930) :
حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن .
طبعات عديدة — استعملنا منها ط3 — القاهرة — 1923 .

7) ابراهيم (حافظ) (توفى 1932) :
ليالى سطيح — طبعات عديدة منها القاهرة 1959 .

8) بيرم (محمود) (توفى 1961) :
مقامات بيرم — تحقيق طاهر أبوفاشا — القاهرة 1973 .

ب — المخطوطة :

1) الحلبى (أحمد بن عبد الحى) (؟) :
المقامات الاحمدية فى مدح خير البرية رقم 339 . دار الكتب الوطنية

2) العطار (حسن) (توفى 1843/1250) :
مقامة فى الفرنسيس رقم 18082 . ح.ح . عبد الوهاب

3) السيوطى (عبد الرحمن بن أبى بكر) (توفى 1505/911) :
المقامات السيوطية . رقم 18082 . ح.ح . عبد الوهاب
(وتوجد نسخ أخرى متفرقة لبعض هذه المقامات)
(كما توجد مطبوعة ولم نتمكن من الحصول عليها)

الدوريات :

— جريدة (الزمان)
— جريدة (الشباب)
انظر الثبت الملحق بهذا البحث

2) أثبت فى الغلاف غلطا محمد ابن المعظم .

الدراسات الخاصة (3) .

أ ـ بالمقارنة :

1) فصل دائرة المعارف الاسلامية EI 1 III 170
2) جميل سلطان : فن القصة والمقامة ـ بيروت 1967
3) شوقي ضيف : المقامة ـ القاهرة 1954
4) محمد رشدي حسن : اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ـ القاهرة 1974 .
5) أحمد عبد السلام : تطور المقامة في الادب العربي الحديث . في (المباحث) عدد 26 و 27 . 1946 .
6) رياض المرزوقي : المقامة في العهد الحسيني بحث قدم لنيل شهادة الكفاءة للبحث بكلية الآداب بتونس ـ سبتمبر 1971 .

ب ـ بالهمذاني :

1) فصل دائرة المعارف الاسلامية EI 1 II 257 — 58
2) Maqamat - Séances ... de BLACHERE et JANSON
(المذكور اعلاه) (المقدمة) .
3) فكتور الكك : بديعات الزمان ـ ط2 بيروت 1971
4) مارون عبود : بديع الزمان الهمذاني ـ بيروت 1954 .
5) مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ـ القاهرة 1959 .

ج ـ بأدباء النهضة :

1) ميخائيل صوايا : أحمد فارس الشدياق (بيروت 1962) .
2) H. PERES : « Les Premières manifestations de la Renaissance Littéraire Arabe en Orient au XIXe siècle. N. al Yazigi et F. as-sidyaq (in AIEO, Faculté des Lettres Alger) I 1934 - 35 pp. 233 - 256.

د ـ بالمويلحي :

1) زكي مبارك : حديث عيسى بن هشام في (الرسالة) XXI 1943
2) H. PERES : Les origines d'un Roman célèbre de la littérature Arabe moderne .... in B.E.O. Institut Français de Damas X (1944).

3) H. PERES : Essai sur les Editions Successives du Hadith... in : Mélanges Massignon III 233 - 258.

4) Saadeddine BEN CHENEB : Edmond About et al muwaylihi in Revue Africaine, Alger 3e et 4e trimestre 1944.pp 270 - 273

5) محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في « حديث عيسى بن هشام » — تونس 1975/1395 .

هـ — بيـــــرم :

1) أحمد يوسف أحمد : فنان الشعب ، محمود بيرم التونسي . القاهــرة 1962 .

2) عبد العليم قباني : محمود بيرم التونسي — القاهرة 1962 .

الدراســات العامــة : (4)

1) بدر (عبد المحسن طه) : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 — 1938) — القاهرة 1963 .

2) ضيف (شوقي) : الفن ومذاهبه في النثر العربي طبعات عديدة، منها ط6 ، القاهرة 1971 .

3) عياد (محمد شكري) : القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي — القاهرة 1968 .

4) شوكت (محمود حامد) : الفـــن القصصي في الادب العربـــي الحديث (1800 — 1956) — القاهرة 1956 .

5) مبارك (زكي) : النثر الفني في القرن الرابع — القاهرة 1934 .

6) المقدسي (انيس) : تطور الاساليب النثرية في الادب العربي — طبعات عديدة منها ط 4 بيروت 1968 .

7) نجم (محمد يوسف) — القصـــة في الادب العربـــي الحديـــث (1870 — 1914) ط3 بيروت — 1966 .

8) النساج (سيد حامد) : تطـــور فن القصة القصيرة في مصـــر (1910 — 1933) — مصر 1968 .

9) M. E. GHAZI : Le roman et la nouvelle en Tunisie — Tunis 1970.

3) حذفنا من هذه الدراسات كل ماله صبغة ترجمية خالصة ولم نر فائدة في ترتيبها تاريخيا ولا حسب أهميتها .

4) اقتصرنا على نماذج منها لكثرتها ، خصوصا وانها لا تتناول المقامة الا عرضا أو بالمقارنة مع القصة ، ورتبناها ترتيبا الفبائيا .

10) H. PERES : Le roman dans la littérature arabe des origines à la fin du Moyen-âge in A.I.E.O. Alger XVI (1958) pp. 5 - 40.

نشـــأة المقامـــة :

تعود أول نصوص المقامـــة الى القرن الرابع للهجـــرة مع الهمذانى (توفى 1008/398) . وان كل محاولة لربطها بما سبقها من الانمـــاط كالحكاية والخرافـــة والحديث ... هو أمر عسيـــر ، فلا نرى امكانية لاعتبارها مجرد معارضة لبعض حكايات ابن دريد ، وهو رأى ابراهيـــم الحصرى ، وقد ردده بعض المعاصرين كشوقى ضيف (5) . والمقارنـــة البسيطة تثبت ذلك ، والا غدا كل نص مسجوع مقامة .

أما ارجاعها الى الاصل اللغوى ، وهو المجلس ، وربط ذلك بالسمر فى الجاهلية ، والاستشهاد عليه بأبيات للاعشى أو لغيره ، (6) فهو فى رأينا مجازفة فى التأويل اللغوى .

ونحن نرجع التسمية الى معنى المقامات المرتبط بالدواوين ، وقد وردت هذه التسميـــة الاصطلاحية مرتبطة بالترسل فى كثير من الكتـــب المتأخرة . (7) فالمقامة عندنا مشتقة من المقام أى المكانة والنفوذ (8) وعلى كل ، فالمهم هو أن المقامة لم تنشأ دفعة واحدة ، بل أن مقامات الهمذانى تعطينا فكرة واضحة عن المراحل التى مر بها تأليف المقامة ، فهى تنقسم فنيا الى ثلاثة اقسام متميزة :

1) مرحلة التلمس والبحـــث ، وتظهر فى محاولات أولى اخذ فيهـــا الهمذانى عن الاساطير العربية القديمة خصوصا ما كانت منها ذا صبغـــة أدبية كطرائف الاغانى ، ومن النماذج على ذلك : المقامة البشرية ، والمقامة الغيلانية .

2) مرحلة الخلق ، وتظهـــر فى مقامات بسيطة التركيب تقـــوم على مجرد حدث ، ولا تحوى أى عقدة ، كالمقامة الرصافية ، والمغزلية .

3) مرحلة التفنن ، وتظهر فى مقامات تحوى احداثا متداخلة ، وازمات من نمط العقد ، كالمقامة الخمرية أو المضيرية .

---

5) الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص 246 .
6) دائرة المعارف الاسلامية ط. قديمة ج 3 ص 170 .
7) صبح الأعشى فى صناعـــة الانشا للقلقشندى ــ القـــاهرة 1922/1340 فى مواضـــع عديدة وخاصة المقدمة .
8) وردت اللفظة عند الهمذانى فى هذا المعنى أنظر المقامة الرصافية « ومن يأتى المقامات ».

وان الدارس لمقامات الهمذانى يلاحظ استجابة هذا الاثر لدوافع مستمدة من بيئة الكاتب ، أى مجتمع القرن الرابع ، ومنها :

1) شعور بالاكتفاء والوصول الى الغاية ، ويبرز ذلك فى التباهى بالمعارف واظهار البراعة .

2) احساس بالفراغ ، تنتج عنه الرغبة فى ملئه بأصناف الالعاب الفكرية واللفظية .

3) تكون طبقة من الخاصة المثقفة ثقافة عالية ، وهو ما يمكن تسميته بـ « خاصة الخاصة » ويدعم ذلك القاء أدب المقامات فى مجتمع ضيق مغلق كمجالس الملوك والكبراء .

4) تطور التفنن والزخرفة ، والتعلق بالاشكال والمظاهر فى جميع المستويات ، فلنلاحظ مثلا التأنق فى وصف المنازل والاثاث واللباس والطعام ...

5) تقديم قيم سلبية بالنسبة الى القيم الرجعية فى القرن الرابع وتغذية البطل بها ، وهذه القيم الرجعية هي قيم القرن الثانى المثالية . ونحن نرفض هنا البعد الاخلاقى للمقامات المتمثلة فى الوعظ والارشاد ، فشخصية البطل السلبية اخلاقيا محببة sympathique والعبرة تدعو الى السلبية أيضا .

6) الشعور بالفردية فى مجتمع غلبت فيه الانتهازية ، ويتجلى ذلك فى شخصية الاسكندرى .

7) البحث عن توازن :

1) اجتماعى : بالتغرب والرحلة ، وعدم الاستقرار .

2) اقتصادى : بالتكدى والاحتيال ، فالبطل ينتقل من تاجر الى متسول ، والعكس صحيح .

3) مثالى : حل وسط بين الدين والدنيا « فعدلت ميزان عقلى ، وعدلت بين جدى وهزلى » (المقامة الخمرية) ، « أغتنم الجماعة أدركها ، وأخشى فوت القافلة اتركها » (المقامة الاصفهانية) ، « تارة الزم محرابا واخرى بيت حان » (المقامة الخمرية) .

4) أدبى : يتمثل فى « القطف من شقى البلاغة » ومزج النثر بالشعر ...

وهذا التوازن كلما عثر عليه البطل فقده، فاضطر الى الجرى وراءه.

فاذا أضفنا الى هذا اقتباس الهمذانى مباشرة عن شخصيات طريفة كانت موجودة فى عصره كأبى دلف ، حاك على منوالها شخصياته ، استنتجنا رأيا نعتبره أقرب الى الصواب فيما يتعلق بأصل المقامة ، خصوصا اذا لم نهمل أن القصة العربية الاصلية المتمثلة فى احاديث السمر من حكايات وأساطير وأيام ... دخلت آنذاك الميدان الشعبى :

وهو أن المقامة نمط ادبى تولد عن بيئة معينة ، وليس مجرد تطور عن انماط أو فنون سابقة ، ولا ثمرة عبقرية فردية .

أما من ناحية المضمون ، فيمكننا الاقتراب من (مقامات الهمذانى) على مستويات شتى أهمها :

المستوى الاجتماعى :

وهو طاغ على كتابات العصر (التوحيدى — المعرى) ويعود ذلك — فى رأينا — الى سببين :

أ — تحديد الميدان العقلى المجرد وحتى تقييده ، خصوصا فيما يتعلق بالخوض فى الماورائيات (نذكر بموقف الهمذانى فى (المقامة المارستانية) من المعتزلة) .

ب — ولع الطبقة المستهلكة وهم الحماة les mécènes بالطرافة المتمثلة فى وصف نماذج من الحياة لا يعرفونها (وصف الفئات الشعبية ، شتائمها ... الخ) . وللمقارنة ، فان (موليار) MOLIERE كان يضع على الركح الطبقات السفلى أو الوسطى أمام (لويس الرابع عشر) LOUIS XIV ومواقف الهمذانى الاجتماعية قائمة على استعمال الساتر Paravent فهو يختبىء وراء بطله ، وأحيانا روايته (وان كان غالبا لسان حال المجتمع « يستعيذ بالله من مثل حال الاسكندرى ويحكم عليه بالدناءة ») بحيث أنه يعسر علينا أن نتأكد بصفة قطعية من مواقف الهمذانى .

الا أننا — بالاعتماد على تحبيب شخصية البطل Sympathisation وعلى ما يسمى بالعبر وهى فى الواقع عبر مضادة للمجتمع ، وعلى تقديم بشع antipathique لشخصيات محترمة اجتماعيا : كالامام ، والتاجر ... الخ ، فانه فى امكاننا التأكيد ان فى شخصية الاسكندرى تقاربا Affinité شخصية الهمذانى .

المستوى الفكرى :

ويظهر بشكل محتشم فى المقامات ، وخاصة فى الميدان الدينى ، حيث للهمذانى مواقف جريئة ، يجدر أن تخصص لها دراسة أوسع ، وهى تقوم أساسا على نبذ الطقوس الشكلية ، واعتبار الدين مظهرا أخلاقيا باطنيا ،

ويوحد من التقارب ، فى هذا الميدان ، مع المعرى ما يلفت الانتباه ، رغم أن طريقة التناول والمعالجة مختلفة أساسا .

المستــوى الفنــى :

وان تحليل المقامات يثبت انعكاس التوازن الذى سلف حديثنا عنه ، فهى فى صورتها المثاليــة قائمة على التوازن والتوازى بين لوحتيــن أو حادثين ، بطلهما واحد ، يربط بينهما الرواية ، ودور الرواية أساسى اذ لا يوجد دخول مباشر للسامع مع مشاركة له .

وقد جعلت هذه اللوحات والحوار بعض النقاد يتنبهون الى صلة (المقامات) بالاشكال المسرحية الاولى فتبذل محاولات لمسرحتهــا ، أو اقتباس قطع مسرحية منها (9) .

ويقع تسليط الاضــواء فى الوصف على تفاصيل موحيــة اختيرت بعنايــة (10) .

أما الجانب الفكه فأساسى ، اذ من أهداف المقامة الرئيسية ارضاء السامعين ، وقد استعملت فيها الفكاهة فى جميع مستوياتها من الاشارة القبيحة الخشنة (11) ، والتصوير الماسخ الساخــر (كاريكاتور) (12) الى الطرفة واللمحة الذكية (13) .

وان فى بعض المقامات من الاختراع الفنى ما يستحق الاشارة :

كــأدب الخــــوارق fantastique (14) والادب العبثـــــى absurde (15) ، ونذكــر فى هذا المجــال ، بتوازى المقامات مع القصص من نمط (ألف ليلة وليلة) .

---

9) من ذلك كتاب (بزوغ القمر) ، وقد ذكرناه فى المصادر ، أو محاولة الطيب الصديقى فى المغرب .

10) من الأمثلة على ذلك وصف السوادى فى المقامة البغداذية « يسوق بالجهد حماره ويطرف بالعقــد ازاره » .

11) استعمل هذا الجانب بكثرة فى المقامات ، ولعل أبرز مثال عليه هو الشتائــم المتبادلة فى المقامة الدينارية .

12) من الأمثلة على ذلك وصف حركات الاكول فى المقامة الجاحظية ، أو صــلاة الامام فى المقامتين الخمرية والأصفهانية .

13) يعود هذا الجانب الى براعة الهمذانى فى الصناعة اللفظية من ذلك قوله فى المقامة البغداذية : « ومددت يد البدار الى الصدار أريد تمزيقه » . والمتأمل يلاحظ التنــاقض بين (البدار) ، و (أريد) ، فالمحتال يترك الوقت الكافى للسوادى حتى يتدخل ويمنعه من تمزيق صداره .

14) مثال ذلك المقامة الابليسية .

15) انظر أوصاف المبانى والابواب والاثاث فى المقامة المضيرية .

عهــد التقليــد :

وقد ترك صاحب «الخمسين مقامة» بصماته على من أتى بعده ، فهذا الحريرى (1122/516) ينطلق من تقليد له ورغبة فى التفوق عليه ، لكنه فى نهاية الامر ، يحافظ على الملامح الفنية للمقامة «الهمذانية» ، وان طور فيها تطويرا يراه بعضهم سلبيا ، الجانب اللغوى الزخرفى ، ونحن نعتبره تعبيــرا عن شعور بالتفــوق هو فى حقيقة الامــر تعويض عــن سلبيات المجتمع ، كما أن الجانب القاموسى قد أتى اثر اشتداد ازمــة اللغة فى ذلك العصر ، ورغبة العلماء فى المحافظة عليها ، وحمايتها من الاخطار التى تتهددها .

ولو اقمنا موازاة بين أبى زيد السروجي وأبى الفتح الاسكندرى للاحظنا تماثل شخصية بطل الحريرى فى كل المقامات uniformité ، بينما تتلون هذه الشخصية تلونا كبيرا عند الهمذانى .

وقد تعرض الحريرى الى هدفه الاخلاقي فى المقدمة ، ولاحظ وقوف المحافظين أمام هذا اللون من الادب . لكن شخصيته الرئيسية تحمل نفس السلبيات التى نجدها عند الاسكندرى .

وعلى كل ، فقد ساهم الحريرى ، دون أن يقصد ، فى تجميد هذا اللون ، ونجد بداية من القرن الخامس للهجرة مئات من مؤلفي المقامات بهدف « التمرن على مذاهب الانشاء » أو التسلية ، وبعضهم لا علاقة له بالأدب .

وتتجلى ، من حين لآخر ، ومضات ، فيخرج بعضهم من جمهــور واضعي المقامات بلمحة ذكية ، أو تجديد شخصي ، (كالسيوطى مثلا) ، أو يغرق فى الجمود فتصبح المقامات عنده بلا مدلول اجتماعي أو ذاتى ، ولا بعد فنى أو أدبــي ما عدا الوعظ والارشاد ، أو حفظ المصطلحــات اللغوية فى بعض الميادين (كالزمخشرى مثلا) .

احيــاء (المقــامة) :

وجدت النهضة (وخاصة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر) فى (المقامة) أحد الروابط مع التراث ، ووجدت فيها ضالتها التعليمية فى عصر ضعفت فيه اللغة العربية فعملت المطابع الاولى كمطبعة (بولاق) على طبع المقامات، وعمل المصلحون على تحقيقها وشرحها (محمد عبده)، وعمل تلامذتهم طبعا على الكتابة على منوالها .

ومن اعلام هذه الكتابة ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشديــاق اللذان حافظا على المضامين الاجتماعية للمقامة القديمة وخصوصا التكدى

والاحتيال ، وان كانت طرافة الشدياق أوضح خصوصا فى نقده الدينى والاجتماعى ، ومحاولته تحطيم شكل المقامة (16) .

وقد اكتمل نضج هذه المحاولات مع محمد المويلحى فى (حديث عيسى بن هشام) ، وقد جمع ظروفا ملائمة كثيرة منها الكتابة الصحفية وحذق اللغة الاجنبية ، واتساع الافق والرحلات ، والاطلاع على القصص الغربية ، ولا ننسى مجهودات والده ابراهيم فى (حديث موسى بن عصام) الذى لم يسمح الرقيب بمواصلة نشره .

وقد جدد صاحب (الحديث) فى كثير من الجوانب ، اهمها فى نظرنا جانبان :

1) تغيير هام فى الشكل : وهو محاولة الربط المتسلسل بين المقامات استجابة لمقتضيات حلقات الجرائد feuilletons ، حتى لقد ذهب بعض النقاد الى اعتبار (الحديث) رواية لا مقامة . ولكنه للمتأمل الخبير يبدو محتفظا بأهم أركان المقامة (17) .

2) مضمون اصلاحى : ويتجلى فى الجانب الاجتماعى الايجابى ، واهم مظاهره التطرق الى نقد هياكل الدولة ، على الاقل فى المستوى الادنى (الشرطة ، والقضاء ، والادارة) .

ثم سادت فترة زمنية وقع فيها تعايش غريب ، بين انماط من الكتابة النثرية متباينة وهى المقامة — والرواية — والقصة المترجمة — والقصة المؤلفة — والمسرحية — والاقصوصة .

وفى هذا الخضم ، فقدت المقامة كثيرا من الاقبال ، وفقدت طرافتها ، وهى عنصر اساسى من عناصر هذا الاقبال .

ولادة جديدة وموت :

وقد بعث هذا النمط الادبى من جديد ، بتكاثر الجرائد الادبية والفكاهية الهزلية بين الحربين . وتم ذلك خاصة على يد محمود بيرم التونسى . ولعل هذا البعث يعود الى ثلاثة أسباب رئيسية :

1 — تماشى الشكل المختصر للمقامة (تقرأ فى جلسة واحدة) مع حلقات الجرائد ، كما اسلفنا عند الاشارة الى (حديث عيسى بن هشام)، فأصبحنا ترى مقامة العدد بجوار قصة العدد .

---

16) من ذلك قوله فى بداية مقاماته : « حدس الهارس بن هثام » ولا يخفى الجناس بين الهارس وهثام .

17) من الكتب التى تعمقت فى هذه القضية ، دون الوصول الى نتيجة ، كتاب « البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى ... » المذكور فى المصادر .

2 — ما فى ذلك من جلب لجانب لا بأس به من جمهور الصحف الادبية ، خاصة الازهريين والزيتونيين الذين لهم بالمقامة وشائج وصلات .

3 — أما السبب الخاص ، فربما كان متمثلا فى اختيار واع لبيرم حتى يقوم بوضع بذرة تجاوز (المقامة) فى (المقامة) نفسها . ويظهر هذا التجاوز فى الشعبية التى حاول اسباغها على (المقامة) وما تحمله من تناقض مع نظرة عصر النهضة اى الجيل السابق اليها .

كما أن المحتوى الاخلاقى للمقامات تغير ، فأصبحنا نجد تعبيرا واضحا عن الشغب الجنسى مثلا ، مما لم تكن المقامات فى الماضى تسمح به .

ونرد مسبقا على ما اتهم به بيرم من اسفاف فى مقاماته ، فنشير الى أن هذا الحكم الذى يعتمد معايير هى بنفسها فى حاجة الى نقاش كان له سببان رئيسيان متصلان :

1 — حاجة بيرم الى كسب قوته . ويظهر ذلك ايضا فى اعادته لنشر المقامات مرات عديدة فى صحف مختلفة .

2 — حاجة بيرم الى ارضاء جمهوره .

وقد عبر عن ذلك فى هذين البيتين من الزجل :

وان كنت اكتب فى الحكمة	وفى البخارى والختمة
واخلى جرنالى حشمة	عالشكل دا الجرنال يخسر (18)

وتتعدى هذه الرغبة فى المضادة أو المناقضة لنظرة الجيل السابق الى المقامة الى عدة جوانب ، أبسطها من الشكليات كاسم الراوى — وهو البطل فى الآن نفسه : حمزة بن عصبان ، الجاهل بن خلكان ، بعران بن بعران (19) .

ومنها المعارضة الواضحة للطريقة التقليدية فى الكتابة الشعرية كما يتجلى فى المقامة الشعرية ، أو معارضة القصائد القديمة العصماء ، بتحميلها مضامين ساخرة أو شعبية « سوقية » ، والامثلة كثيرة ، نختار منها معارضة قصيدة المتنبى :

بأبى النساء اللابسات خلاخلا الحاطات خمائسا وجلاجلا (20) .

---

18) انظر أحمد يوسف أحمد : محمود بيرم التونسى فنان الشعب ص 204 .
19) انظر قائمة فى رواة مقاماته فى الثبت الملحق بالبحث .
20) انظر : أحمد يوسف أحمد المذكور أعلاه صص 156 — 157 .
21) انظر : المرجع السابق ص 155 .

أو معارضة (المنفرجة) :

يــا صـــاح وحقــك ليــس علـــى   من رام المرقص من حـــرج (21) .
ومنها استعمال اشـــارات جنسية مفضوحة مستمدة من التراث ، كالمقامة الزقفونية .

ونضيف الى هذا الخلفية النقدية لرجال الدين الأزهريين ، ولهـــا اسباب متعددة بعضها خاص (22) ، واهمهـــا فى نظرنا اعتبار بيرم أنهم يقفون حجر عثرة فى وجه التقدم .

أما من حيث المضمون ، فقد وقع تطوير واضح للمضامين والمواضيع. ووقع لأول مرة اتخاذ مواقف ايجابية من السياســـة ، والطبقات العليا ، والتجار ، والمشاكل الاجتماعيـــة . لكن ما أراده بيرم تم ، فقد تلاشـــت (المقامة) شيئا فشيئا تحت تأثير هذه المقامة ــ المضادة ، وتحت تأثير عوامل كثيرة منها وجود أنماط ادبية اكثر ملاءمة للعصـــر ، وأيسر كتابة واكثر مباشرة كالاقصوصة . كما كان لتضاؤل الصحف الادبيـــة دوره ، نوقع الاستغناء عنها ، ولم تبق الا فى نطاق التمرن والتفكه .

خـــاتمـــــة :

حوصلـــة ملاحظـــات :

ــ يمتاز النمط الأدبى (المقامة) بطواعيـــة كبيرة جعلته يتلاءم مع عصور مختلفة ، وبيآت مختلفة .

ــ هو من البذور الاساسية للقصة وحتى المسرحية عند العرب .

ــ كان تطور الشكل والمضمون فيه متعاكسا .

- فالى عصر النهضـــة ، تضاءل الجانب المضمونى ، وتعـــاظم الجانب الشكلى كلما تقدمنا زمنيا .
- ثم انعكست الآيـــة .

ــ ينبعث النمط الأدبـــى عندما تكون حاجة بيئة ما اليـــه كبيرة ، ويتلاشى عندما تعوضه أنماط أخرى .

ــ استجابت (المقامة) لثلاث حاجيات أساسية عند العرب ، ولهذا بقيت النمط المفضل لديهم طيلة عشرة قرون :

أ ــ الوصف الاجتماعى (ولا اقول النقد ولا المواقف) .

ب ــ الجانب الفنى (من قصة واضحاك) .

ج ــ الجانب الشكلى اللغوى (من زخرف، وسجع، وتوازن. . .)

22) وقعت حادثة لبيرم فى طفولتـــه عندما اكتشف أن أحد الشيوخ كان ينظـــر اليه نظرات مريبة . انظر المرجع السابق ص 17 .

ـ تسمح (المقامة) لكاتبها باتخاذ البعد الضرورى ، والسـاتر فالبطل والراوى خياليان وكلاهمـا « هى بن بى » ، بينما انماط اخـرى كالشعر ترتكز على « الأنـا » .

ـ ان تقييم (المقامـة) فى مجموعها ، وهو عمل جبـار ، لغزارة المادة ، وكونها بصفة عامة مخطوطة لم يتم بعد .

ويمكن ، انطلاقا من أى عنصر من عنـاصر هذا البحث ، ان يحلل الانسان أحد جوانب هذا الموضوع الشاسع .

ـ توجد علاقة جدلية تكاملية وتقابلية بين :

أ ـ (المقامة) بصفتهـا ادبا ذاتيا للخـاصة ، عبر عن مواقـف (وعدم اتخاذ الموقف موقف فى حد ذاته) من المجتمع .

ب ـ القصص الشعبى بصفته أدبا عاما عبر عن مواقف كذلك .

ـ ان ظهور جوانب جديدة فى بعض المقامـات ، كجانبى العبثية Absurde أو الخارقة fantastique , يضطرنا الى مراجعـة تقسيمنا للأدب وتصنيفنا له .

ـ وفى الجملة ، نعتقد أننا برجوعنا الى كل ما عثرنا عليه من مقامات منشورة ومخطوطة ، وباحكام التفكير فيها ، واستخراج أحكام وقوانين عامة تضبطها ، وتربطها بمؤثراتها الاجتماعية والثقافية ، قد نتوصل الى هدفنا الذى أشرنا اليه فى الانطلاق **وهو تقييم جزء من تراثنا الذى نرى أنه لا يمكن التجديد بدونه .**

ـ ملحقـــــات ـ

I ـ نصـــوص ـ

1) المقــامــة المجــاشعيــة

أحمد بن محمد بن المعظم

حكى مجاشع ــ وكان ممن جاب البلاد ، وحبا الطريف والتــلاد ، ــ انه كان بشيراز قاض موصوف بالورع والتقوى ، والعلم والفتوى ، فاختصمت اليه امرأة فائقة الجمال ، رائقة الحسن والدلال ، تقهر وامقها، وتبهر رامقها ، ويبقى من يرنو اليها كالمبهوت ، فاختصمت اليه كاختصام الزهرة الى هاروت وماروت ، ففتنته بسحر بابل ، وأوقعته فى الزلازل والبلابل ، وفطنت هى انها قد فتنت ، وعلمت انها غلبت وخلبت ، فجعلت تخدعه بغمزاتها وهمزاتها ، وتطمعه فى رهزاتها ووخزاتها ، ثم انحرفت وانصرفت خبا ، بعدما شغفته وشعفته حبا ، فأرسل القاضى اليها رسولا يجمع الشمل ، ويسقى الرمل ، فلما أتاها الرسول اخبرها بأن القاضى يقرأ : يا ليتها كانت القاضية ، فهل أنت بارضائه راضيه ؟ ، فأجابت الى قبول سوله ، وأحسنت فى رد رسوله ، ووعدتــــه زمانا للخلوه ، ومكانا للجلوه ، فلما جاء القاضى لميقاتها وميعادها ، آمنا من ابعادها وايعادها ، أعدت له متكئا ومرتفقا ، وأعدت مجتمعا ومتفقا ، وكان لها قصر مشرف على السوق ، يصلـــح لاهل الفسوق ، فجعلت من صحن القصـــر الى الطريق روشنا وبابا ، وغطت عليه جلبابا ، وقالت للقاضى : أعلم انه لا يحل لك الصيد الا بالحيلة والخبب ، فلا يطمع فى أخذه بلا تعب ولا سبب ، فان أردت أن تجلس بين شعبى ، وتركب سرتى وركبـــى ، فاعد خلفى كالمهر ، وانت فى حل من العقد والمهر ، فان صدت الغزالة ، فحينئذ تهنا لك العجالة ، فاخلع أولا ثيابك ، وضع حبابك وجلبابك ، ثم أجهد فى الاحضار، فى صحن هذه الدار ، الى ان تنشب شصك فى سمكتك ، ويقع الصيد فى شبكتك ، فصار القاضى بحكمها راضيا والحب يعمى البصير وان كان قاضيا ، فجعلت هى تعدو والقاضى خلفها الى أن قوى الهوى وضعف القوى ، وهو عار عن لباس البدن ولباس التقوى ، فكبابه عدوه وعدوانه ، وعثر به هواه وسلطانه ، على الروشن والكوه ، ووقـــع فى تلك الوهدة والهوه، فاذا القاضى فى الشارع، مخالف لأمر الشارع، والناس مجتمعون

عليه من بينك ضاحك وصائح ، وصارخ وفاضح ، وشاتم وصافع ، وراحم وشـــافع .

(الطويل)

كذاك الهوى فاغضض من الطرف تسترح
فمــا زل الاطــــامــع ظـــل طــائحـــــا

ووال عــراه العــزل مـــن ســورة الهـــوى
فــذا أعــزل مـــن بعدمـــا كـــان رامحــــا .

المصــــدر : المقامات الاثنتا عشرة ص ص 42 ــ 44 .

2) المقـــامة الجماليـــة المحمديـــة

أحمد بن عبد الحى الحلبى

روى مدرك قال : اجتمعت بأبى الأنوار ، فى بعض جوامع الاذكار ، نتذاكر الحديث ، القديم والحديث ، فقلت : يا أبا الانوار ، قد خضت بحار الأسرار ، صف لى من نعت المختار ، حبيــب الملـــك الغفـــار . . . قال أبو الأنوار : سألتنى عن انفس نفيس ، ولكنه غير محدود ولا مقيس ثم انشد وقال :

(مخلـــع البسيـــط)

وصـــف الجمـــال الـــذى تـــريـــد بـــأنــــه يــــا أخــى بعيـــد
نكيـــف يـــدرى المحـــال يومـــا فى وصف خير الورى رقـــود . . .

قـــال مـــدرك :

يا سيدى ، وسندى ، أما انا فممن يرمى الكلام على عواهنه ، وأما أنت فممن يخرجه من معادنه ، ويرد العاهـــن على العاهـــن ، الغائب والعاهن ، والمسافر والعاهـــن ، والناشط والعاهـــن ، فلون لى الفنون تلوين العهون ، وزوجنى بالعين والعون ، فانى أجد فى ذلك نشر العيهون .

قـــال أبـــو الانـــوار :

قد اوتيت سؤالك من الأسرار ، هاك الوان الاهمال والاعجام ، كلمة مهملة ، والاخرى معجمة الى التمام ثم انشد :

(مجزوء الرجز)

محمد نجيب لأمل يجيب عدوه جنيب معطل نجيب
مصدر بخيت مصمد ثبيت عطاؤه شتيت لسائل يجيب . . .

. . . وانا لا انقط الا الحرف الاول ، ليسر من أصغى اليه وعول ، ثم

أنشد فقـــال :

(الرمل)

جـل نــور ظلــه شمس ضحـــى   شاع بـــرا وبحـــارا بظـــلال . . .

قال مدرك : وأنا أعجم الجميع ، ليكون ذلك ابـــداع بديع ، فأنشد وقـــــال :

(الرجز)

شغبنـــى ظبـــى بزيـــن زينـــــب   شيبنـــى تشغيـــب بين نيـــزب . . .

قـــال أبـــو الانـــــوار :

وأنا أنشد لك قصيدة مربعة تقرأ نحوا من خمسمائـــه وجه مرجعة فـــأقـــــول :

يـــا مصطفـــى /

طيب نشر منك قد نفحا / انـــت الوطـــر / أنت قول الرسل منفرد انـــت المنـــى /

منك نور الحق قد لمعا / طـــول الحقـــب / بالمعالى خصك الصمد منـــك الصفـــا /

بالتهانى زادنا فرحا / يــــا ذا الأغـــــر / قد حباك الواحد الاحد يزهـــو لنـــــا /

نورك الوضاح اذ طلعا / انـــت العجـــب / وسناكم ما له امد . . .

المصـــدر : المقامات الاحمدية فى مدح خير البرية (مخطـــــوط) المقامة السابعة عشرة ـ (مقتطفـــــات) .

3) المقـــامـــة المعـــانيـــة

محمـــد السنوســـى

اخبرنا أبو المحاسن بن بسام ، انه خرج فى بعض الاعوام ، لحـــج بيت الله الحرام . . . قـــال :

وكان خروجنا فى ركب عظيم ، منتسق القطار كالدر النظيم ، نقطع به البرارى ، ونبلى غضون منقطع الصحارى . . . فأوجب الحال أن يقيم الركب مستريحا ، وكنـــا نرى الزمان براحتنا شحيحا ، فتخيرنا المعان ، ونزلنا حول بلد معـــان . . . فوقع بصرى على فسطـــاط ، اجتمعت فيه

الأخلاط ، على حالة النشـــاط ... واذا هم يتجاذبون أطـــراف الادب ، وينسلون من كل حـــدب ، وكان محط رحال المحاورة ، ومجتمع لطائـــف المحاضرة ، هو ذكر فضل الشاعر الذى برع فى أدبه ، ويقول الشعر الجيد كما يراد به ... وكان الظريف من بينهم لا يفوه ببنت شفه ، وانما تارة يرمز الى بجفنه ، وتارة يعض مرشفه ، فعلمت أنه مخرنبق لينباع ...

قال : انى منذ يوميـــن ، قد اعتذرت بيتين ، لمن عذلنـــى فحملنى الأيـــن ، وهما :

(الوافر)

حبيبـــى نـــاط حبـــه بالنيـــاط   فحـــاط القلـــب منـــى باحتيـــاط
فنطـــت به وثيـــق الحب قســـرا   وهمـــت بـــه لتحقيـــق المنـــاط

فشخص القوم كأنهـــم لا يعرفونـــه ، واستدنوا مجلســـه لعلهـــم ينصفونه ... قالوا : كل واحـــد منا يقترح معنى ننظمـــه لمقطوع ، وان اتيت لنا بهذا البيـــان ، فأنت بديع الزمان ... وعند ذلـــك بادره الأول بقوله : ان بعض أهل ودى ، أنشدنى معنى من الشعر الهندى ، مآله أن جود المحبوب ببقية مشربه من الدخان ، يعطيه قبلته بالاحسان ... فلم يكن منه الا أن قال :

قد قـــال من يهـــوى مصونـــا انه   منع المقبـــل فى السنيـــن الفارطـــه
حتى اذا علـــق الدخان وجـــاد من   معسولـــه ، قبلتـــــه بالواسطـــه

وقال الثانى : انى رأيـــت معنى من الشعر الفارســـى ، كنت به استطيب مغارسى ، فيه تحذير المحبوب من دم العشيق ، حين مروره على الطريق ، فأبرزه لنا فى القالب العربى الرقيق ، فما تريث أن قال :

(الكامل)

قد مـــر محبوبـــى ببيتى ســـادلا   ثوبـــا فقلـــت لـــه مقـــال متيـــم
هذا ممـــرك مجزر العشـــاق فاك   شف عن سنى ساق وحاذر من دمى

وقال الثالث : انى ارانـــى ، أساند هذا اللسان الا يرانـــى ، ففيه تشبيه شعاع الشمس بالمشط الرفيـــع على رأس ذات الجمال البديع ، فأرنا منه محاسن الترصيع .

فقال : اكتب وانا البديع :

(الطويل)

أرادت فتـــاة الحـــى فى رأسهـــا مشطـــا
فـــراع ذكـــاء فـــرع ليـــل بـــه اختطـــا
فســـارت لهـــا فى الافـــق تسعـــى لخـــدمـــة
ومـــدت بأســـلاك الشعـــاع لها مشطـــا ...

ثم سألوه عن نشئه وبلاده ، وطارفه وتلاده ، وكنت عرفت خضرة بلدته، من نفحة عرفه الدال على منبته، فاهتز لسؤال السائل ومال، ونظر الـــى وقـــال :

(مجزوء الرمل)

تـــونـــس الأنـــس بـــــلادى	وهـــى غـــايـــات ارتيـــادى
بلــــدة قـــد فـــزت منهــــا	بطـــريفـــــــى وتـــــــلادى
قد حـــوت أصلـــى ونسلـــى	وانتقـــت اهـــل ودادى ...
مـــن رأى يومـــــا حلاهــــا	عــــاد بالأمــــداح شـــــاد
وهـــــو ان فارقهــــا يصــــ	ــب لـــوعـــات الفـــوائـــد
فاعذرونـــى يـــا أهيـــل الـــ	ــود فـــى حـــب بـــــلادى .

المصـــدر : الرحلة الحجازية (مخطوط) . (مقتطفات) .

مـــن شعـــر المقـــامـــات

1) وصـــــف النســـــاء

محمود بيرم التونسى

فريــــدة : سمينة ، مشرقة	ذات نهود وكفل
زكيـــة : طويلة ممشوقة	تختال فى أبهى الحلل
احسان : ضحاكة وصوتها	« كالمندولين » لا يمل
مفيـــدة : عيونها ناطقة	مفصحة ولا خجل
تفيـــدة : لفاء ذات عنق	قام طويل واعتدل
لبيبـــــة : لها فم قد علم	الله به الناس القبل

المصـــدر : المقامة الصفيحية ــ (الزمان) 34/6/26 .

عزيـــزة :
مريضـــــة كل عضو من مفارقهـــا / الى الاخـــامص مربـــوط بمنديل
هـــانـــم :
هرتـــاء (قد) وقفـــت أنيابهـــا شعبا / فلا تجـــوز لتجميش وتقبيـــل
تـــــودد :
عمشاء خمـــرة عينيها ووجنتها / تجـــول فى وجهها بالعـــرض والطول
نبيهـــــة :
نصف كعرجون مرحاض اذا وقفت / والنصف صدر حشتـــه بالهلاهيل
وحيـــــدة :
كأنها الفيـــل فى لـــون وفى جســـد / لكنهـــا ليـــس فيها خفـــة الفيل

اسمــــاء :
لاطــت حواجبهـــا من قعـــر حلتهـــا / كما اكتحلـــت من قعـــر قنديل
جليلــــــة :
هي التي قيل عنها (انها) امرأة / عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول
حبيبــــــة :
مهزولـــة ظلتهـــا وفرة وقفـــت / في رأسهـــا فأتتنـــا وفرة الفـــول

المصـــدر : المقامة الاقتصادية ــ (الزمان) 34/5/15 .

2) فقيـــه فـــي البرلمـــان

ــ هل تعلمون وفي الـــوزارة شخصكم / ان الحكومـــة تأكل الاوقافـــا ؟
الوزيـــر : لا والله !
ــ ماذا فعلـــت لوقف أسماء التـــي / خصت بغلـــة وقفها الاشرافـــا ؟
الوزيـــر : من هم الاشراف ؟
ــ نحن الالـــي حفظوا الكتاب فكلنـــا / أذرى على هذا الورى وأنافنـــا
الوزيـــر : مرحبا بكم .
ــ ايجـــوز أن النـــاس تأكـــل لحمة / اذ تأكـــل الفقهـــاء خبزا جافـــا ؟
الوزيـــر : عيـــــب !
ــ والصـــوف تلبسه الاســـافل بينما / ساداتهـــا لا تلبس الاصوافـــا ؟
الوزيـــر : عـــار وظلـــم !
ــ ان جـــاع يوما حامل القـــرآن هل / تولونه مـــن حكمكم انصافـــا ؟
الوزيـــر : لك ذلك ان شاء الله . . .

وعـــــود الحكومـــــة :

كـــل نعيـــم مـــؤيـــد (؟) جـــاء مـــن كـــف مغـــدق
وهـــو قصـــر كـــل شيـــــخ كقصـــر الخورنـــق
فيـــه حسنـــــاء ذات وجـــــه وردف مشـــــوق
تأكلـــون الدجـــاج يحشـــــى بجـــوز وفستـــق

المصـــدر : المقامة البرلمانية ــ (الزمان) 33/11/9 .

3) اعتداء الاشرار في منازل الفساد على الفقهاء

الشيخ راضي :
لطخـــوا بالخـــراء عمتـــه البيضا   ء عمـــدا وشأنهـــا مزقـــوه

ناصر منصور :
قــد تولوا ابـاه باللعن حتـى سمـع اللعـن فى التراب أبـوه
حسـن :
قلعـوه الثيـاب حيـن رأوه احمـر الوجنتيـن واقتحمـوه
حمدى حامد :
خنقـوه بحبـل عمتـه المف تول قهـرا وكيسـه سرقـوه
العبد الفقير :
حينمـا أبصـروه ممتقـع اللـون هزيـلا ، مضمضعـا تركـوه

المصـدر : المقامة البنشعبانية (الزمان) 33/4/4 .
وهى فى هجاء ابن شعبان أحد الصحفيين بتونس .

4) همذانيـات عنـد بيـرم

1 ــ وصـف أكـول :

ــ صحن عجة : ولـم يبـق فى بطنـى مكـان لـذرة
فـزاح زميلـى نصفـه وتمتعـا
ــ صحن كستيليات : أتونا بها فى الصحن عشرا طويلة
فصيرها الاستاذ فى الصحن اربعـا
ــ صحن بطاطة : اتى الصحـن منها عامرا متشامخـا
وعاد غـلام البيت بالصحن بلقعـا

ــ دجـاجـة : تبدى لها كالليـث وانتاش صدرهـا
وثنـى بوركيهـا واطرافهـا معـا
ــ قطـائـف : طواهـا رقاقا واستحـالت ببطنـه
جميعا فما أدهى البطون واوسعا !

المصـدر : المقامة الاورديفرية (الزمان) 33/5/2 .
2 ــ عبـرة « اسكندريـة » :
لا تلمنى فحيلة المرء للرزق قنطره !
المصـدر : المقامة الاشتراكية ، كتاب « مقامات بيرم » ص 232 .

مـن أثـر المقـامـات :

1) الحمد لله ، لطيفة ومنازعة طريفة

لا شك ان العـدل هو الذى تعمر به البلـدان ، ويتفتق به زهـر الانسـان ، ويتثبت منه القلب واللسـان ، فمن سلمت طينته ولبه ، لم يزل بالطبع يميل اليه ويحبه ، ومن امتزج مزاجه بمكدرات الأهواء نفر منه كما

ينفر صاحب العصب من طيب الهواء ، والطبيب الماهر يرد المزاج الى الاعتدال ، ويكلف مر الدواء نظرا للمثال ، هذا وان رائدنا بينما هو يورد الاخبار ويتطلع فى أزقة مدينتنا العامرة على الآثار ، اذ سمع فتيان (!) من الطلبة الصغار ، يتنازعان فى فهم عبارة من القانون الذى تفضل به ملك هذا القطر على أهل مملكته فلم يدر الرائد بأى الأمرين يسر ، أبظهور العدل بعد خموله ، أم بصدوره الى آذان واعية مولعة بتحصيله ، والمتنازع فيه هو الفصل الرابع عشر من قانون الدولة والمتنازعان علم الرائد من اثناء المنازعة أن اسم أحدهما زيد واسم الآخر عمرو ، فدونك تفصيل هذه المنازعة . . .

المصدر : الرائد التونسى 32/II

2) مقامة الى بديع الزمان

شعر : معين بسيسو

حدثنى وراق فى الكوفة ،
عن خمار
فى البصرة ، عن قاض فى بغدان ،
عن سائس خيل السلطان
عن جارية ، عن أحد الخصيان
عن قمر الدولة ، حدثنى قال :
كنا فى مجلس مولانا ،
فى شمس الرابع من رمضان
مولانا أنطقه الله فصاح
من يقعى خلف الابواب ،
من الفقهاء ، من الشراح
مولانا فى بابك عبدك وأواء النطاح
وهنالك عبدك ، خفاش بن غراب
والشيخ الواثق بالله ، ابن مضيق
صاحب الف طريق وطريق
تسلكه الزنديقة والزنديق
مولانا عطس ثلاثا يرحمه الله ،
وانتصبت أذناه ،
الى بوأواء النطاح . . .
وانزلق الشيخ من الباب
وبرك أمام السلطان
مولانا كفا فى كف ضرب ،

وهمهـــم يـــا واواء ...
اقسمت ثلاثا للجارية الرومية وطفـــاء
ان اطـــرق مخدعهـــا ،
ضلت قدمـــى ، واختلطـــت فى عينى الابـــواب
وصحوت مع الديـــك ، فاذا بـــــى ،
أتمـــدد فى ذنبـــــى ،
فـــى حجـــرة أحـــد الغلمـــان
وتنحنـــح ، بسمـــل ، حوقـــل
واواء النطـــاح وصـــــاح :
ليـــس على مولانـــا السلطـــان جنـــاح
فالقسمـــة غلبـــت ، والعبـــرة فى النيـــة ،
لا أيـــن تسيـــر القدمـــان ...
وســـواء ، فى المخـــدع انـــس أو جـــان
والذنـــب علـــى الجاريـــة ،
فلو وضعـــت فى بـــاب المخـــدع مصبـــاح
مـــا ضلـــت قدمـــا مولانـــا ،
واللـــه تعالـــى أعلـــم والسلطـــان ...
وخـــازن بيـــت المـــــال .

المصـــدر : معين بسيســـو : الاشجـــار تموت واقفة ـــ بيروت 1966 صص 87 ـــ 90 .

محاولة لمسرحة احدى مقامات الحريرى

افراغ المقامة الدينارية فى قالب التمثيل :

توطئـــة : ان افراغ المقامة الدينارية فى قالب التمثيل لم يستلـــزم كلفة عظيمة ولم يدخل عليها ايضا شيئا يذكر من التغيير اللفظى وأحرى المعنوى . كما أنه لم يشملها نوع ما من أنواع تقسيم المقامات المنسوب الى الحريرى من ادبية وهزلية وغير ذلك ، بل هى من نوع يحتوى على مواعظ مبكية عند البسط واضاحيك ملهية عند الحل ، فهى اذا عين الدرامة العصرية لاشتمالها على موضوع المأساة والملهاة معا ...

الرواية الدينارية : (تحتوى هذه الرواية على فصل واحد ومنظر واحد)
(يرفع الستار على حديقة بها جمع من الادباء يتنادمون ويشربون صباحا تحت أظلال الاشجار) .

الحـــارث ــ خــالــد ــ بكـــر ــ عمـــر

الحـــارث ــ ما أسعدني وقد (1) نظمني وأخدانا لي هذا النادي .
خـــالـــد ــ نـــاد لا يخيـــب فيه منـــادي .
بكـــــر ــ ولا يكبـــو فيه قـــدح زنـــاد .
عمـــــر ــ ولا تذكـــو فيه نـــار عنـــاد .
الحـــارث ــ فهيا نتجـــاذب أطـــراف الاناشيـــد .
خـــالـــد ــ ونتوارد طرف الأسانيد . (يدخل شخص الحديقة)
الحـــارث ــ ولكن من ذا الشخص الذي وقف بنا وعليه سمل .
بكـــــر ــ وفـــي مشيتـــه قـــزل ؟

الشخص (يخاطب الجميع) ــ يا أخاثر الذخائر ، وبشائر العشائر ، عموا صباحا وانعموا اصطباحا ، وانظـــروا الى من كان ذا ندى وندى ، وجدة وجدى ، وعقار وقرى ، ومقار وقرى ، فما زال به قطوب الخطوب ، وحروب الكروب ، وشرر شر الحسود ، وانتياب النوب السود ، حتى صفرت الراحة ، وقرعت الساحة ، وغار المنبع ، ونبا المربع ، واقـــوى المجمع ، واقض المضجـــع ، واستحالت الحال واعـــول العيال ، وخلت المرابط ، ورحم الغابط ، وأودى الناطق والصامت ،
عمر ــ واخيبتاه ! واخيبتاه ! (2)
الشخص ــ ورثى لنا الحاسد والشامت .
الحارث ــ وأسفاه ، وأسفاه (3) . . .

(1) (2) (3) ــ اضافات الى نص المقامة من واضع المسرحية .
المصـــدر : بزوغ القمر .. صص108 ــ 110 .

المقـــارنــــة :

1) ــ مـــن حيـــل اللصـــوص *

الجـــاحـــظ

« . . . ونحن نرى كل من كان في يده كيس أو درهم أو حبل أو عصا ، فانه متى خالط عينيه النـــوم ، استرخت يده ، وانفتحت أصابعـــه ، ولذلك يتثاءب المحتال للعبد الذي في يده عنان دابة مولاه ، ويتناوم له وهو جالس ، لأن من عادة الانسان ، اذا لم يكن بحضرتـــه من يشغله ، ورأى انسانا قبالته يتثاءب أو ينعس ، أن يتثـــاءب وينعس مثله ، فمتى استرخت يـــده

أو قبضته عن طرف العنان ، وقد خامره سكر النوم ، ومتى صـــار الى هذه الحال ، ركب المحتال الدابة ومر بها » .

المصـــدر : الحيوان ط . عبد السلام هارون III 409 .
* انظر : (المقامة الرصافية) للهمذانى « ومن أنعس بالطرف » .

2) ـــ أصنـــاف المتسوليـــن وخدعهـــم *

الجـــاحـــظ

المخطرانى الذى يأتيك فى زى ناسك ويريك أن « بابـــك » قد قور لسانه من أصله لأنه كان مؤذنا هناك ثم يفتح فاه كما يصنع من يتثاءب فلا ترى له لسانا البتة ! ولسانه فى الحقيقة كلسان الثور ! . . . . والكاغانى الذى يتجنن ويتصارع ويزبد حتى لا يشك أنه مجنون لا دواء له ، لشدة ما ينزل بنفسه وحتى يتعجب من بقاء مثله على مثل علته . . . والمزيدى الذى يدور ومعه الدريهمات ويقول : هذه دراهم قد جمعت لى فى ثمـــن قطيفة زيدونى فيها رحمكم الله ! وربما احتمل صبيا على أنه لقيط وكأنه قد هاب من الحياء ويخاف أن يراه معرفة ثم يعترضك اعتراضا ويكلمك خفيـــا .

المصـــدر : (البخلاء) ط عبد السلام هارون (حديث خالد بن يزيد) ص 46 وما بعدها .
* انظر : (المقامة الرصافية) للهمذانى .

ثبـــوت وجـــداول

1) ثبــت لمقــامــات الهمذانـــى

العنـوان	الراويـــة	البطــل	الموضـــوع
1) القريضيـــة	عيسى بن هشام	أبو الفتح الاسكندرى	آراء فى الشعراء (معركة القدماء والمحدثين)
2) الأزاذيـــة	,,	‘‘	تكــد (بالصبية)
3) البلخيــة	‘‘	‘‘	تكــد (بالفصاحة)
4) السجستانية	‘‘	‘‘	تكــد (ببيع دواء)
5) الكوفيـــة	‘‘	‘‘	تكــد (باظهار الفقر)
6) الأسديـــة	‘‘ (وهو بطل ثان)	‘‘	سفر للبحث عن الاسكندرى وتكد بالصبية
7) الغيلانيـــة	‘‘ (عصمة بن بدر الفزارى راوية ثان)	ذو الرمة	مهاجاة ذى الرمة والفرزدق
8) الاذربيجانية	‘‘	أبو الفتح الاسكندرى	تكــد (بالفصاحة)
9) الجرجانية	‘‘	‘‘	تكــد (بالصبية واظهار الذل بعد العـــزة)
10) الاصفهانية	‘‘	‘‘ (الامام بطل ثان)	تكــد (بتعليم دعاء لقنه اياه النبى فى المنـــام) .
11) الأهوازية	‘‘	‘‘	وعـــظ (جنازة امـــام رفقة لهو)
12) البغداذية	‘‘	وهو البطل أيضا	تكــد بالاحتيال على سوادى
13) البصريـــة	‘‘	الاسكندرى	تكــد (بالصبية ، واظهـــار الذل بعد العزة)
14) الفزارية	‘‘	الاسكندرى	تكد (بتظاهر أبى الفتح بالفروسية)
15) الجاحظية	‘‘	‘‘	تطفل على وليمة ورأى أدبى
16) المكفوفية	‘‘	‘‘	تكــد (بالتظاهر بالعمى)
17) البخارية	‘‘	‘‘	تكــد (بالصبية واظهار الذل بعد العزة)
18) القزونية	‘‘	‘‘	تكد (بالتظاهر بالاسلام بعد الكفر فى الثغور)

19) الساسانية	عيسى بن هشام	ابو الفتح الاسكندرى	تكد (بالتسول) ، وزعيم بنى ساسان الاسكندرى .
20) القرديـة	،،	،،	تكـد (بالقرد)
21) الموصليـة	،،	،، (وابن هاشم بطل ثان)	تكد (بالاحتيال : ادعاء احياء الميت ودفع السيل)
22) المضيرية	،،	،،	نموذج بشرى : تاجر متبجح
23) الحرزيـة	،،	،،	تكد (ببيع حرز على ظهر سفينة فى عاصفة)
24) المارستانية	،،	،،	مجنون يدير مناقشة ماورائية دينية مع ابى داود المتكلم .
25) المجاعيـة	،،	،،	محيى شهوات للاكل عام مجاعة .
26) الوعظية	،،	،،	الاسكندرى يقف واعظا
27) الاسودية	،،	،،	تكد (بالالتجاء الى بيت الاسود بن قنان من وجوه العرب)
28) العراقيـة	،،	،،	مناظرة فى الشعر وتلغيز يقوم بهما الاسكندرى المتسول .
29) الحمدانية	،،	،،	الاسكندرى يظهر فصاحته بوصف فرس فى مجلس سيف الدولة الحمدانى .
30) الرصافية	،،	بلا بطل	حديث بين قوم فى مسجد حول حيل اللصوص (مبتورة الآخر لأسباب أخلاقية) .
31) المغزليـة	،،	وهو البطل أيضا	تحاكم فتيين تلغيزا الى ابن هشام فى مشط ومغزل .
32) الشيرازيـة	،،	الاسكندرى	انقلاب الدهر بالاسكندرى اثر زواجه من « خضراء دمنة » (مبتورة الآخر لاسباب اخلاقية) .
33) الحلوانية	،،	ابن هشام (الاسكندرى يتدخل فى قسم ثان)	مشكلة فى حمام بسبب خصام غلامين ، ثم حلاق ثرثار .
34) النهيدية	،،	ابن هشام	شيخ يمنى ضيوفا بالطعام ولا يفى، فتكرمهم ابنته .
35) الابليسية	،،	،، (الاسكندرى بطل ثان)	ابليس ينشد الشعر ويلغز، ويرشد الى الابل الضالة ويشحذ منه الاسكندرى عمامة .

36) الارمنيــة	عيسى ابن هشام	الاسكندرى (ابن هشـــام بطل ثـــان)	تكد (بالاحتيال : اشـــارة التقزز من الطعام) وجزاء الغش .
37) الناجميــة	،،	شيـــخ نصيــح	تكـــد (بالفصاحة) .
38) الخلفيــة	،،	ابن هشام (وغلام)	ابن هشـام القاضى يصادق غلاما ، وتحدث بينهما جفوة .
39) النيسابورية	،،	الاسكندرى	نقد الاسكـــدرى للنفـــاق فى الدين
40) العلميــة	،،	،،	وصـــف العلـــم
41) الوصيــة	،،	،،	وصية الاسكدرى لابنه عند تجهيزه للتجـــارة
42) الصيمرية	،، (عـــن أبـــى العنبس الصيمرى)	،،	الصيمرى ينتقم بحيلة من أصدقاء مدعيـــن .
43) الدينارية	،،	شحاذان	نذر فى دينار يتصدق به على أفصح شحاذ فى الشتم
44) الشعرية	،،	فتـــى	فصاحة فتى ومعرفته بالشعـــر فى مناظرة .
45) الملوكيــة	،،	الاسكندرى	حديث عن كرم الملوك (التكسب)
46) الصفرية	،،	فتـــى	تكـــد (بالفصاحة)
47) السارية	،،	الاسكندرى	لقـــاء بينهمـــا فى مجلـــس وال (الفصاحـــة)
48) التميميــة	عيسى بن هشام	أبو الندى التميمى	شكـــوى النـــاس
49) الخمريــة	،،	الاسكندرى	الاسكندرى رجل الدين المنافق
50) المطلبيــة	،،	(لم يذكر اسمه)	حديث عن المال فى مجلس
51) البشريــة	،،	بشـــر بن عوانـــة البـــدوى	مغامرات صعلوك من أجل ابنة عمه

ثبت للمقامات الاثنتا عشرة لابن المعظم

عنوان المقامة	الراوى	الاطار المكانى
1) القعقاعية	القعقاع بن زنباع	دار الكتب بمدينة السلام
2) الجحجاحية	الجحجاح بن جهجاة	اقسرى
3) اللجلاجية	اللجلاج بن لاج	الموصل
4) الصلصالية	الصلصال بن الدلهمس	لم يحدد
5) الطرماحية	الطرماح	ظفار
6) الضمضمية	أبو ضمضم	كيرنك
7) العنبسية	أبو العنبس (1)	قنسرين
8) الزبرقانية	الزبرقان بن فرقد	فلسطين
9) الدغفلية	دغفل بن أبى زنفل	حلب
10) المجاشعية	مجاشع	شيراز
11) العرعارية	العرعار بن عرعرة	الاسواق
12) اللبنانية	صعصعة بن نواس (البطل : فرطوس بن معرور)	غيران لبنان

1) هو اسم رواية المقامة الصيمرية للهمذانى .

ثبت لمقامات بيرم المنشورة *

1) كتاب : مقامات بيرم :

العنوان	الراوى	ملاحظات
1) الفنوغرافية	بعجر بن قحطان	
2) البيجامية	عنجر بن خليجان	نشرت فى (الزمان)
3) التليفونية	الهاشم بن زيدان	
4) الرفاعية	جابر بن عيان	
5) الفسيخية	سعران بن فلسان	نشرت فى الزمان تحت عنوان (المقامة الشكارية)
6) السنماتوغرافية (أو الشيطانية)	بخيت بن وعلان	״ ״ ״
7) الشوالية	المتيم بن ولهان	تحت عنوان (المقامة الشكارية)
8) الأوتومبيلية	الحافظ بن عمران	
9) الزقفونية	القارح بن شيطان	
10) العصرية	الأكتع بن عصران	نشرت فى (الزمان) تحت عنوان (المقامة الصندويتشية)
11) الامريكانية	فشكع بن لقمان	نشرت فى (الشباب) تحت عنوان (المقامة المتروسية)
12) الجوربية	ابن نبهان	
13) الكوكتيلية	عمران بن عبد العال	
14) الطابعية	حزمبل بن حبشتقان	نشرت فى (الزمان) تحت عنوان (المقامة التنبرية)
15) الصحفية	الحسن بن سلطان	
16) الكامب شيزارية	شعيب بن عثمان	
17) البنسيونية	زعرب بن صدغان	نشرت فى (الزمان) تحت عنوان (المقامة الباشيوتية)
18) البوفيهية	عمر بن جعران	
19) المنزولجية	الحارث بن خرمان	نشرت فى (الزمان) تحت عنوان (المقامة المنزولية)
20) الهانمية	شعيب بن وهدان	فيها شبه بالمقامة الأمريكانية (رقم 11 من هذا الثبت)
21) الشامية	الراغب بن فسقان	

22) الصعيديــة	حامد بن سلمان	نشـــرت فى (الزمان)
23) الصندوقية 1	على بن زهران	
24) الصندوقية 2	الصادح بن هيمان	
25) البريديــة	دهبان بن غلبان	
26) السفوريــة	الحافظ بن سليمان	نشـــرت فى (الزمان) تحت عنــوان (المقامة الحجابية)
27) الأهرامية	قطيط بن خليقان	
28) الترباسية	الفاضل بن عرفان	نشـــرت فى (الزمان)
29) الفطيريــة	قلعان بن بلعان	
30) الشعريــة	الحاذق بن قمذان	
31) الفلوكيــة	الأبلع بن زعربان	
32) الهبابيــة	السيد بن سهران	نشـــرت فى (الشباب) تحت عنــوان (المقامة الحرقوصية)
33) الكركتيــة	الأعرج بن قلعان	
34) النسائيــة	العاجز بن عميان	نشـــرت فى (الزمان)
35) السجقية (1)	عمر بن شومان	
36) الاشتراكية	طهقان بن كفران	نشـــرت فى (الزمان)
37) الواترمانية	ابــن مزرطــان	
38) الرغيفيــة	البائس بن غلبان	
39) الراسيــة	قطرب بن كنعان	
40) الكانونيــة	القارىء بن قفطان	
41) السيكلوجية	بعزق بن سعفان	
42) الخلافيــة	الحافظ بن عمران	
43) الفلوسيــة	الحاذق بن فرحان	
44) الانتخابيــة	الحافظ بن عمران	
45) القرشصاغية	الأروع بن غضبان	

* فضلنا وضع هذا الثبت ، تسهيلا لدراسة مقامات بيرم ، خصوصا وقد كان ينشرها مرات وبعناوين مختلفة . لكن العثور على مقاماته المنشورة فى الصحف أمر عسير ، ولذا يبقى الثبت فى حاجة الى اكمال .

1) أثبت عنوانها فى الكتاب غلطا « السجعية » (ص 224) ، وهى « السجقية » كما يفهم من سياق المقامة نفسها .

2 ـ جـريـدة (الزمـان)

العنوان	الراوى	التاريخ	ملاحظات
1) المنزولية	الحارث بن غلبان	33/1/2	هى نفس المقامة المعجونية (الشباب ع7٠ 36/12/10) بتغييرات طفيفة .
2) البرلمانية	خزبلق بن لقمان	33/1/9	
3) الصندويتشية	الأفلح بن جوعان	33/1/16	
4) الاشتراكية	الأحصف بن جوعان	33/1/23	هى نفس المقامة الخازوقية (الشباب ع11 ، 37/1/8) بتغييرات طفيفة .
5) الشكارية	المائق بن عرجان	33/2/13	
6) السودانية	زعرب بن لقمان	33/2/21	
7) التنبرية	الصابر بن زعران	33/2/28	
8) الفنيكية	زبعبع بن حيران	33/3/13	
9) الحجابية	الأعرج بن بردان	33/3/21	
10) البنشعبانية	المتمظ بن غلطان	33/4/4	فيها شبه كبير بالمقامة الاقتصادية (أنظر أسفله)
11) السطوحية	حمزة بن عصبان	33/4/18	
12) الفرنكية	الأعزب بن وخمان	33/4/25	
13) « الأورديفرية »	الباقل بن تشخان	33/5/2	
14) الفسيخية	المهذب بن عرجان	33/5/9	
15) البيجامية	العاقل بن دهشان	33/5/16	
16) الاسفنجية (النشائية)	مرزوق بن خلكان	33/5/23	
17) الليفية	الغارم بن خسران	33/6/6	
18) البشكيرية	زنديق (عن صديقه بن مخطان)	33/6/20	
19) الصوردية	الجاهل بن خلكان	33/6/24	
20) الباشيوتية	ابـن صدغـان	33/7/25	
21) البسيكولوجية	بعران بن بعران	33/7/18	

22) الصعيدية	حامد بن سليمان	33/11/14	
23) الترياسيـــة (السكارية)	الفاضل بن عرفان	34/3/13	
24) النسائيـــة	العاجز بن عميان	34/4/3	
25) السينماتوغرافية	الأعصم بن وعلان	34/4/10	(انظر الشك فى نسبتهـا عند فريد غازى ص 7 ، وقد قضى نشرها فى كتاب (مقامات بيرم) على هذا الشك)
26) الاقتصادية	الطالب بن سليمان	34/5/15	
27) الصابونية	الأصفر بن جريان	34/6/5	
28) الصفيحية	شكشك بن حسران	34/6/26	تشبه بدايـــة المقامة الزفتيـــة (الشباب ع9٠ 36/12/25).

3) — جريدة (الشباب) :

العنوان	الراوى	التاريخ	ملاحظات
1) المعجونية	الحارث بن غلبان	36/12/10	
2) العتروسية	طاهق بن قرغان	36/12/19	
3) الزفتية	الأعور بن عفران	36/12/25	
4) الحرقوصية	قعمر بن شعران	37/1/1	
5) الخازوقية	الأخشم بن نطعان	37/1/8	

4) مقامات أخرى :

— الهراوية . . . .
نشرت ،قتطفات منها بكتاب : محمد بيرم التونسى : لعبد العليم القبانى مصر 1969 ، صص 120 — 122 . وكذلك بكتاب أحمد يوسف أحمد : « محمود بيرم التونسى : فنان الشعب » صص 247 — 249 .

جدول ببعض المقامات التى عثرنا على ذكر لها ولم نستعملها *

عنوان المقامة او موضوعها :	صاحبها	ملاحظات
القديمة :		
الحصيبية	القاضى أحمد الغسانى الأسوانى (1167/563)	انظر بروكلمان . تاريخ الادب العربى الترجمة V 144 .
المولودية الصاحبية	الصاحب الوزير صفاء الدين (1225/622)	،،
فى مصر والنيل والروضة	محمد بن قرناص (1272/672)	،،
فى النيل	شهاب الدين البرائى (1275/674)	،،
مقدمة مقامة	القاضى حاشد (1291/690)	،،
50 مقامة	خليل الحسين بن العطار (1286/685)	،،
مقامة : *	الخوارزمى	صبح الاعشى ط مصر XIV 1340/1922 صص 128 — 138 .
مقامة فى الخط والكتابة	القلقشندى	أشار اليها فى الصبح I 8
تشريح النصال الى مقاتل المصال *	عمر المالقى	انظر الدرر النثيرة فى اخبار الجزيرة مخطوط رقم 18621 عبد الوهاب — و157 — 158 أستاذى المرشد الحكيم .
الحديثة :	فريد وجدى	الفت سنة 1910 ، وعددها 18 . راويها وجدان وبطلها ستاذى المرشد الحكيم .
الوجديات *	مجهول (بيرم أو الدوعاجى)	أنظر كتاب فريد غازى ص 5 وما بعدها
الاستاذية	مجهول (بيرم أو الدوعاجى)	،،
التنفسية	مجهول (بيرم أو الدوعاجى)	،،
الهرينية	مجهول (بيرم أو الدوعاجى)	،،
نقابة المروقية (سلسلة الحلاق *	محمد بكير	المباحث عدد 2 ماى 1944

* سنكتفى باثبات (المقامات) التى لم نلاحظ ذكرا لها فى المراجع المتداولة عادة . وسنشير بنجيمة الى ما عثرنا منها على نص لها .

تحليل نقدي لمفهوم النثر الفني عند القدامى -1-

البشير المجدوب

تمهيـــــد :

ان من يتصفح أهم كتب النقد والبلاغة العربية يفجأ بظاهرة غريبة محيرة هى قلة عناية النقاد القدامى بالنثر ، ففى حين أنهم أمعنوا فى بحث الشعـــر من جميع نواحيه تفصيلا وتدقيقا الى حد الافراط أحيانـا ، واوسعوا القـرآن درسا لا باعتباره من النثر ، ولكن بصفته أثرا متفردا منقطع النظير لا يخضع للتصنيف فاننا لا نراهم عرضوا للنثر بصفته فنا قائما بنفسه يستحق ، بكل جدارة ومشروعية ، مثل العناية الفائقة التى أولوها للشعـر ، وانما تحدثـوا عنه كجزء من البلاغـة أو البيان حديثـا يتسم بالابهام خلـوا مـن التخصيص والتحديد .

وأقصى ما يجـده البـاحث عند مـن عرضوا للنثـر ، وهم قلـة ، بعض الملاحظات النظرية ونبذة من الشواهد مشفوعـة بتعاليق مختصرة . لا نكـاد نستثنى من جهرة النقاد والبلاغيين الا أديبين : الجـاحظ والتوحيدى ، بحيث يمكن القول ان النقد العربى معظمه ، ان لم نقل كله ، قائم على الشعر والقرآن ولم يحسب حساب البتة للنثر غير القرآنى . فكان النثر ، بالنظر الى مكانـة

(1) اقتصرنا على النظر فى مفهوم النثـر الفنى عند الكتاب والنقاد « المعنـويين » نظرا لاتساع الموضوع ولاننا ألمنـا بمذهب « اللفظيين » فى بحث لنا سابـق عنوانـه « النقـد الادبى عند التوحيدى » .

الشعر وحسن حظوته ولهج الناس بــه (2) واهتمامهم البالغ بجميع شؤونــه الخاص منها والعــام ... كان النثر بمنزلة الدخيل لم يرزق المواطنــة الحق فى الادب العربى القديم .

ولعل من أهم مظاهر هذا الاهمال والتهاون (ومن نتائجه أيضا) أننا لا نجد حدا صحيحا للنثر قد استوفى ما يشترط فى كل تعريف صالح من دقة واحاطة واستقصاء فى حين ان الشعر قد حظى بتعريفات لا بأس بهــا ، وهى وان كانت قليلة ، فانها تتسم بالضبط والآحكام (3) . وقد حرص أصحابهــا على النفــاذ الى حقيقــة الشعر وخصوصيته ، وهــو ما يلتمس مــن وراء كــل تعريف ، مع العلم بأن الشعر يصعب بل يستحيل تعريفــه على الوجه الاتــم لارتباطه القوى بالحدس واللاشعور .

أما النثر فما ورد فى حقــه من تعريف لا يتعــدى التقسيم والتصنيف ، فهــو باعتبــار الشكــل الادبــى (أو الفنــون الادبيــة) ينقســم الى خطــب

(2) الجدير بالملاحظة ان نزعة تفضيل الشعر على النثر لم تكن مقصورة على الشعراء وأنصارهم من هواة الشعر وعشاقه بل هى قد شملت ـ وهو وجه الغرابــة ـ عددا غيــر قليل مــن الكتاب منهم مثلا ابن وهب الكــاتب اذ يقــول : « واعلم أن الشعر أبلــغ البلاغــة ... » كتاب البرهان فى وجوه البيان ص 350 ، ونذكر بصفــة أخص الكاتب المفكــر الكبيــر مسكويه . جاء فى الهــوامل والشوامل قولــه : « ... فكذلك النظم والنثــر يشتركان فى الكلام الذى هو جنس لهما ، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذى به صار المنظوم منظوما . ولما كان الوزن حلية زائدة ، وصورة فاضلة على النثر صار الشعر أفضل مــن النثر من جهة الوزن . فان اعتبرت المعــانى كانت المعانى مشتركــة بين النظم والنثــر . وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر بل يكون كل واحد منهما صدقا مرة ، وكذبا مرة ، وصحيحا مرة ، وسقيما أخــرى . ومثال النظم من الكــلام (أى نسبة النظــم الى الكلام) مثال اللحن من النظم (أى كنسبة اللحن الى النظم) ، فكما ان اللحن يكتسى منه النظم صورة زائدة على ما كان له ، كذلك صفة النظم الذى يكتسى منه الكلام صورة زائدة على ما كان له . وقد افصح أبو تمام عن هذا حين قــال :

هــى جوهــر نثــر فان الفتــــه ... بالنظــم صــار قــلائــدا وعقــــودا

وقد فات مسكويه ما انتبه اليه التوحيدى من أن فى النثر نظما ووزنا ومجرد المقارنة بين موقف كل من مسكويه وابى حيان من هذه القضية (اى الموازنــة بين الشعر والنثــر) تبين الفارق الكبير بين مستوى الاديبين فى فهم الادب ومجال النقد الادبى عامة .

(3) أجود التعريفات التى اطلعنــا عليها هى ما جــاء فى مقدمة ابن خلــدون (ص 1104) ، والعمدة لابن رشيق (ج 1 ص 96) ، ومنهاج البلغاء (ص 71 ، 89) .

ورسائل (4) ، وهو باعتبار اللفظ وصورة التعبير يتفرع الى نثر مرسل ومزدوج وسجع . والملاحظ انهم الحوا فى الفصل بين هذه الفروع الثلاثة ، فخصصوا لكل من المزدوج والسجع فصلا على حدة فى كتبهم ، حتى كأنهما ليسا من النثر فى شيء (5) .

وهكذا أغفل القدامى - تبعا لمفهومهم هذا الضيق المحدود ونظرتهم البسيطة السطحية - فنا من الادب المنثور غزير المادة بالغ الاهمية بعيد الاثر قد شغف به العوام والخواص على السواء ، وهو القصص بجميع ألوانه من حكايات وأخبار وأحاديث ونوادر وملح وفكاهات ، كما أنهم ألغوا الحكم والامثال . مع اعترافهم ببلاغة المثل ومكانه من البيان العربى .

ولو انصفوا ألنثر لأدرجوا - علاوة على ما ذكرنا - الادب النقدى لما يحتويه أحيانا من ابداع لفظا ومعنى ... غوصا وتحليلا بحيث يصبح النقد (أو الكلام على الكلام كما يقول التوحيدى) خلقا وانشاء ... خلقا ثانيا يلتقى فيه الناقد والكاتب حتى ليكادان يتحدان ويلتبس أحدهما بالآخر ، وهذا ما أشار اليه (Barthes) فى قوله :

.(6) « faire une seconde écriture avec la première écriture de l'œuvre ».

وهذه النظرة الجزئية المجزئة للنثر ... هذه النظرة التى انصرفت الى الشكل دون اللب ، الى الصورة دون الحقيقة والمعنى هى التى حالت دون التبلور التام لمفهوم النثر الفنى عند القدامى .

فهذا المفهوم - وان كان ماثلا فى الاذهان منذ العصور الاسلامية الاولى - فهو لم يتضح ولم ينضج الا فى القرن الرابع الهجرى بفضل نخبة قليلة من الادباء أبرزهم أبو حيان التوحيدى ، على ان جهود هذه النخبة لم يكن لها صدى ولا أثر ، ولم تغير بحوثها الجدية من سنة البلاغيين التقليدية ، ومن موقفهم السلبى من النثر .

كذا ظل الكتاب العرب (من قصاص واخباريين ومفكرين وفلاسفة ونقاد) يمارسون النثر الفنى دهرا طويلا دون وعى واضح دقيق لمزية الفن

---

(4) ويضيف ابن وهب الكاتب نوعين آخرين دون ان يستغل هذه الزيادة . جاء فى كتاب البرهان فى وجوه البيان : « واما المنثور فليس يخلو من ان يكون خطابة ، أو ترسلا ، أو احتجاجا أو حديثا » .

(5) جاء فى فهرس الجزء الاول من المثل السائر : « صناعة تاليف الالفاظ تنقسم الى ثمانية أنواع : النوع الاول : المسجع ... النوع الخامس : الموازنة » .
انظر تفصيل هذا ص 193 .

(6) Barthes Critique et Vérité, page 13

المتوفرة فى كتابتهم ودون أن يعترف بفضلهم فكان من ذلك ان شمل الغبن آثارا هى عندنا اليوم من أفخر كنوز الادب العربى . وما ذاك الا لان نظرتنا الى الادب (النثر خاصة) قد تغيرت بفضل احتكاكنا بالفكر الغربى وما اتسم به من نظرة تأليفية الى الادب (شعره ونثره) حريصة على التغلغل الى كنه الفن وصميمه .

وأسباب هذا الغبن الذى لحق النثر ثلاثة :

ـ أولها دينى ، فلقد افتتن البلاغيون ببيان القرآن الى أبعد حد ، وليس ذلك بدافع فنى فحسب ، وانما بتأثير عاطفة التقديس والاجلال فاوغلوا فى بحث خصائصه البلاغية وتحليلها . واتحفونا بدراسات تشريحية ممتازة لا نقص فيها الا خلوها من النظرة الكلية (7) .

ولما كان القرآن عندهم المثل الاعلى للنثر بل البيان كله ، فقد رأوا أن مهمتهم تمت وليس من داع اكيد الى ان تتناول الآثار النثرية « البشرية » بمثل الحماس والتقصى الذى حظى به الكتاب الكريم ، فلا نسبة بين البيان القرآني والنثر غير القرآني ، وفى الاول ما يغنى عن الثانى ويسمح بالزهد فيه .

ـ أما العامل الثانى فهو اجتماعى سياسى ونعنى بذلك منافسة الشعر للنثر ، والشعر أعظم خطرا على النثر من القرآن وأشد خصومة لما له من سلطان عريق على نفوس العرب ومكانة مرموقة عندهم (8) زادها التكسب والاحتراف رسوخا وتمكنا على مر الايام . ثم ضاعف من حظوة الشعر وعمل على ازدهاره الواسع النظم الاستبدادية التى توالت على البلاد الاسلامية ، وقد وجدت فى الشعر أداة طيعة صالحة لخدمة أغراضها ومطامعها ، فكان من ذلك أن أصبح الشعر العربى خير حليف للدولة وللنظام القائم .

وهذا العامل السياسى هو الذى ساهم ـ وان بصفة غير مباشرة ـ فى تضييق مفهوم النثر ، فلم يعتد فيه الا بالخطب والرسائل ، وذلك لان للسلطة يدا فى توجيه خطابة الخطباء ونوعا من الرقابة عليهم .

أما الرسائل فقد صرف البلاغيون اهتماما خاصا زائدا بصنف منها هو الرسائل الديوانية وعظموا من شأنها ، مع أن حظها من النثر الفنى قليل

(7) نستثنى عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الاعجاز .

(8) انظر البيان ج 1 ص 170 والجزء الثالث منه ص 236 ، 257 ـ 258 .

نسبيا . فعقدت الفصول وألفت الكتب فى تلقين أصول فن الكتابة ، والمقصود بها الكتابة الديوانية (9) .

وبدهى أن مثل هذا الاهتمام الكبير بالكتابة الرسمية ، وقد أنشأ سوقا رائجة لمثل هذه التآليف ، يرجع الى أمرين : المصلحة المادية (من جهة المؤلفين) ، والحرص (من قبل السلطان) على صيانة الدولة ، وتوطيد دعائمها ، واحكام تدبير شؤونها .

ـ أما العامل الثالث فثقافى فكرى ونعنى به النكسة التى منى بها المعتزلة ابتداء من عهد المتوكل ، وقد كانوا أنشأوا مناخا فكريا يمتاز بالحرية والخصب والحركية . وكانت حركتهم القائمة على التوفيق بين العقل والدين والتى فجرت قوى الخلق والابداع الكامنة فى العقلية العربية ... كانت هذه الحركة عامل توازن بالغ الاهمية بالنظر الى الثقافة العربية الاسلامية وبالنظر الى المجتمع الاسلامى من حيث تطوره ونوعية مسيرته ، كانت بمثابة المعدل أو الوازع يقيهما خطر التذبذب أو التطرف والتفكك والانصداع .

فلما حلت النكسة ، ورجحت كفة المحافظين تقلص الفكر الحر ، وفترت روح التطلع الى معرفة ما ظهر وما بطن من حقائق الوجود وتضاءلت شيئا فشيئا النظرة الواسعة التفتح الى الانسان والكون ، وتقهقر ـ خاصة ـ ذلك الروح التجريبى ... روح الشك والتحقيق والمعاينة والاختبار الذى امتاز به خيرة المعتزلة وعمل على تقريب ادبهم من الحياة يستقى منها ويتفاعل معها ويشع على كافة طبقات المجتمع فكتب له بذلك الخلود .

نضيف الى ذلك ذهاب السلطان السياسى الفعلى من أيدى العرب وانتقاله الى الديلم . فليس من شك أن انسحاب العرب من مسرح السياسة الذى استتبع تحول نقطة ارتكاز الثقافة العربية من العراق الى فارس قد أساء الى الادب العربى ، والنثر خاصة ، لانه لم يعد يوجد من أنصار الادب الحر الاصيل ... الادب غير المأجور ما وجد أمثال ابن المقفع والنظام والجاحظ وأبى حنيفة الدينورى وغيرهم من زعماء الفكر الحر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة .

---

(9) الكتب والرسائل التى ألفت لهذا الغرض كثيرة منها « الرسالة العذراء » لابن المدبر ، و « أدب الكاتب » لابن قتيبة ، و « أدب الكتاب » للصولى ، و « كتاب الصناعتين » و « المثل السائر » (وان كانا غير مقصورين على صناعة الكتابة) ، و « كتاب البرهان فى وجوه البيان » لابن وهب الكاتب .

وبرزت الصنعة فى النثر نتيجةً لهذا التحول الى تربة أعجمية ، ونتيجة لاشراف جماعة من الوزراء على شؤون الادب وتحكمهم فى مصيره ، ففقد النثر لذلك بعضا من تفتحه وشموله ، وانطوى شيئا فشيئا على ذاته ، واصبح ادب خواص ضعيف الصلة بالحياة .

هناك سبب أخير لتهاون النقاد بالنثر ، هذا السبب ذاتى يتصل بطبيعة النثر وجوهره ، فمما لا شك فيه ان جمال النثر أخفى وأغمض من جمال الشعر ، فحسن الشعر له بريق ولألاء وهو غالبا ، يطالع الانسان لاول وهلة .

أما النثر الفنى فجماله رصين محتشم ، ثم هو صعب الادراك عسير المنال لاصطباغه بالعقل وانتسابه الى الروية ، وهو لذلك يقتضى القارىء أن يعيد النظر ، ويتعمق ويغوص حتى ينتبه أخيرا الى ما اختص به من موسيقى داخلية وتركيب سنفونى قائم على تنوع الايقاعات وتلاؤمها وانسجامها مع مختلف المعانى والاغراض .

هذه الاسباب والعوامل مجتمعة تفسر فى رأينا موقف القدامى السلبى من النثر ونظرتهم اليه اللامبالية المتهاونة .

ولولا كاتبان اثنان امتازا بالانصاف والحماس ، وعمق النظر والتفتح والنضج والثراء فى التفكير ، وأعنى بهما الجاحظ والتوحيدى ، لما وجدنا شيئا يذكر حول النثر ـ مخصوصا به ـ أو يستحق الذكر .

وكلاهما أنصف النثر انصافا من الوجهتين النظرية والتطبيقية .

أما الجاحظ فقد عرض لفضيلة النثر فى صفحات عدة من كتاب الحيوان وأبرز ما اختص به من ميزة حضارية أهلته لان يكون همزة وصل بين الشعوب على مر العصور وعاملا فعالا لتقدم البشرية (10) . وهذا المعنى انفرد به الجاحظ لم يشركه فيه غيره من الادباء القدامى .

---

(10) يقول الجاحظ فى هذا المعنى : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونانية ، وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم . وقد نقلت هذه الكتب من امة الى أمة ومن قرن الى قرن ومن لسان الى لسان . حتى انتهت الينا ، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها ، فقد صح ان الكتب (اى كتب النثر) أبلغ فى تقييد المآثر من البنيان والشعر » . الحيوان ج 1 ص 75 .
أنظر أيضا نفس المرجع ص 80 ، 85 ـ 86 .

كما أنه خصص جانبا كبيرا من كتاب البيـان والتبيين لبلاغة النثـر ، مستشهدا عليها بمختلف الالـوان والفنون النثرية المتداولـة فى عصره مـن الخطبة الى الرسالـة الى الحكايات والاخبار والنوادر والملـح والامثـال والحكـم والمجادلات والوصايا والادعية الخ (11) .

فأقام بذلك الدليل على أنه يعتبر النثر الفنى ندا للشعر كفؤا . وهـذا العمل أيضا فريد نوعه فى الادب العربى القـديم ، وهو بخروجه عن النظـرة التقليدية الى الادب يمثل مظهرا من مظاهر عبقرية الجاحظ الرائدة السباقـة الى الطريف البديع من الملاحظات والآراء والنظريات .

وموقف الجاحظ من النثـر جزء من عملية واعية وخطة واضحة ثابتـة ، عمل لها طول حياته ، ونلمس آثارها فى مؤلفات أخرى غير الحيوان والبيـان (مما يدل على تكامل أعماله الادبية واتسامها جميعا بوحدة الروح والهدف) نلمحها فى الرسائل ، وأخص بالذكر منها رسالة التربيع والتدوير ، ورسالة مناقب الترك حيث يعمد أبو عثمان عمدا الى منافسة الشعر بأن يطـرق نفس المواضيع الخاصة بالشعر، لكن بطريقة جديدة تجمع بين الفن والموضوعية ... بين الادب والعلم .

هذه الخطة أو الغايـة التى قصد اليها الجـاحظ ليست هى فقـط اقامـة التوازن بين الشعر والنثر انما هى ترجيح كفة النثـر لاخراج الامة العربيـة الاسلامية من حضارة الرواية والسماع الى حضارة الكتاب والتدوين .

وذلك معناه أن النثر عند الجاحظ أهم ركن للحضارة وهو بمثابة العامل المحرك لها ، يمدها بالقوة ويعمل على استمرارها وترقيها (12) .

على أنه يحسن بنا التزاما للتحرى ، أن نلاحظ أن الجاحظ انما تحدث ، فى بحثه الذى ورد فى مقدمة كتاب الحيوان ، عن النثر عامـة لا النثـر الفنى خاصة ، وأنه من جهة أخرى لم يقدم القصص الوارد فى كتاب البيان بصفته قصصا ، أعنى بصفته فنا مستقلا قائما بنفسه ، بل لما فيه من بلاغة القـول وفوة البديهة او حلاوة النكتة وشرف المغزى .

---

(11) لقد أفرد الجاحظ لكل من هذه الالوان فصولا خاصة ، انظر خاصة الجزء 2 من البيان .
(12) انظر خاصة الحيوان ج 1 ص 75 ، 80 ، 85 ـ 86 ، 87 .

وهو أمر يدعو الى التساؤل والاستغراب ويتطلب بحثا خاصا مدققا ، لا سيما وقد كان الجاحظ قصاصا رائدا تميز بالبراعة في عدة ألوان من القصص ، وكان مولعا بهذا الفن الى حد الشغف مما جعله ينتهز الفرص جهده لا يراد أطراف النماذج منه في جل مؤلفاته بحيث يصح القول ان الجانب القصصي هو من أهم الجوانب في أدبه .

ولعل بعضا من أسباب هذه الظاهرة (أعني اغفال القصص والغاءه من اطار مفهوم النثر) يرجع الى حداثة ميلاد فن القصة عند العرب . فهذا الفن (ونعني به القصص العربي الصميم لا القصص الدخيل ككليلة ودمنة مثلا) آخر الفنون النثرية وهو لم يظهر في شكل كتب الا في القرن الثالث الهجري، وقد بدأ النقد الادبي يتأسس ويستبين اتجاهه العام ويتضح روحه الذي سيهيمن عليه ، وهو النظرة التحليلية الجزئية التي أشرنا اليها آنفا .

أما السبب الثاني فهو يكمن في طبيعة مفهوم الادب عند القدامى ، فهذا المفهوم لا يولي البناء والحركة في الاثر الادبي ما يوليهما الفكر الغربي من الاهمية . فمما لا شك فيه أن الادب العربي يغلب عليه الطابع الذاتي، والشعر بوجه أخص يطغى عليه العنصر الغنائي في حين أن الادب الغربي تجاوز اطار المناجاة الى الحوار الحق المتمثل في القصة والمسرح والقائم على نظرة جدلية الى الحياة . ولسنا نعني أن أدب الحوار مفقود عندنا انما نلاحظ أنه قليل نسبيا ، ولم يتوفر فيه من هندسة البناء وقوة الحركة نظير ما في الادب الغربي .

ولعلنا نجد مصداقا لهذا اذا رجعنا الى اللغة وقارنا بين مفهوم كلمة «شعر» عند العرب القدامى ومفهومها عند اليونان . فكلمة « شعر » عند اليونان تعني « الخلق »(Création)والخلق يتضمن الحركة والنظام (تعادلية روح (Dionysos) وروح (Apollon) كما يقول (Nietzsche) (13) في صلب المأساة اليونانية ، ولنذكر هنا ارتباط المسرح اليوناني بالشعر فلقد كان الكتاب المسرحيون شعراء) في حين أن الشعر عند العرب (شعر يشعر) هو أولا وبالذات شعور ، وبالتالي غناء وانشاد . . . نعم صوت يعبر عن مشاغل الجماعة ومطامحها ويتغنى بمآثرها وأمجادها ولكنه صوت مفرد ينظر الى الواقع والحياة من زاوية خاصة محدودة .

وأما التوحيدي فامتيازه يتمثل في كونه أول من اهتدى الى حقيقة النثر الفني وحلل مقوماته الجوهرية تحليلا يتصف ، على ايجازه ، بالدقة والعمق .

---

(13) أنظر كتاب La Naissance de la Tragédie

وقد بين خاصة أهمية كل من عنصرى العقل والموسيقى فى النثر الفنى . ومن رأى التوحيدى ان الشعر لا يختص وحــده بالموسيقى والخيال ، بل همـا قدر مشترك بين الشعر والنثر الفنى ، والفرق بين النوعين من الكلام نسبى، أما الجوهر فواحد .

« وأحسن الكـلام (فى نظر أبى حيـان) ما رق لفظـه ولطف معناه ... وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم » (14) وقال : « اذا نظـر فى النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما ... كان أن المنظـوم فيـه نثر من وجه ، والمنثور فيه نظم من وجه ، ولولا انهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا » (15) .

كما أن التوحيدى قد نقـد ـ وهذه هى الناحية التطبيقيـة فى بحثـه ـ أساليب عدد من الكتاب المعاصرين له (16) ، فزاد نظريتـه بذلك ايضاحـا ، وأعطانا فى الآن نفسه فكرة دقيقة عن نثر القرن الرابع الهجرى ، وعن النثر العربى عامة .

ـ 1 ـ وظيفة النثـر ـ غائيتـه :

ينقسم الادباء والنقـاد بالنظر الى وظيفة النثر وغائيته الى طائفتيـن أو « مدرستين » بحسب نظرة كل منهما الى طبيعة الادب ودوره فى الحياة .

طائفة أولى وهى طائفة المعنويين أو « الكلاسيكيين » ترى الادب خلقا ... كيانا حيا توازن وتساوى فيه اللفظ والمعنى فى أتم اتفاق وأحسن انسجام .

يقول ابن الاثير : « ... فمن شاء أن **يخلق خلقا** من الكلام فليأت به على صورة الاناسى لا على صورة الانعام ... » (17) .

وهى (أعنى الطائفة الاولى) تؤكد كل التأكيد جانب الاصالة والابـداع فى الادب ، وترى فيهما جوهر الادب ومقياسه الصحيح ، فان لم يحمل الكلام

(14) التوحيـدى ، الامتاع والمـؤانسة ج 2 ص 145 .
(15) التوحيـدى ، الامتاع والمـؤانسة ج 2 ص 135 .
(16) أنظر كتاب « الامتاع والمؤانسة » (خاصة الجزء الاول منه) وكتاب « مثالب الوزيرين » .
(17) ابن الاثيـر ، المثل السائـر ج 1 ص 321 .

سمة الشخصية ، ولم تبرز فيه خصوصية الكاتب كأقوى وأروع ما تكـون ، فليس هو من الادب في شيء .

جاء في الرسالة العذراء لابن المدبر : « ... ولا تطمح فيها (أي البلاغة) باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم ، فان ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليـك . **ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب الفاظ من تقدم ... ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه ونتائج ذهنه الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن من الصناعة في عير ولا نفير** » (18) .

وهذه الطائفـة ، وان كانت تقول بوحدة اللفـظ والمعنـى وأن لا حيـاة للمعنى بدون اللفظ ، فهي ترى ان الاولويـة للمعنى في مفهومـه الواسع أي التجربة الباطنية ، وأن محور الكتابة وأداته الرئيسية العقل .

يقول التوحيدي : « ... المعـاني هي الهاجسة في النفـوس ، المتصلـة بالخواطر ، والالفاظ ترجمة للمعاني ، وكل ما صح معناه صح اللفظ به ، وما بطل معناه بطل اللفظ به » (19) .

ويقول أيضا : « ... ولكن أقرب الطرق في الافهام ان تكون الغاية مثالا للعقل ثم يكون المعنى مسوقا اليها ، واللفظ منسوقا عليها ... ثم ليس هـذا المعنى مقصورا على العربية بل هو شائع في النفوس ، مستمد من العقـول ، معروف باللغات » (20) « والسركلة أن تكون ملاطفا لطبعك الجيد ومسترسلا في يد العقل ... » (21) .

وقال الجاحظ في هذا المعنى : « ... والاسماء في معنى الابدان ، والمعاني في معنى الارواح . اللفظ للمعنى بدن ، والمعنى للفظ روح » (22) .

ولعل أهم ما يقوم به العقل من عمل ـ فضلا عن استثارته للمعاني مـن مكامنها ، والبحث لهـا عن أنسب الالفـاظ وأدلها ، والحـرص على تنسيقهـا

---

(18) ابن المدبـر ، الرسالة العذراء ضمن « رسائل البلغـاء » ص 240 .
(19) التوحيدي ، البصائر والذخائـر ـ م 1 ص 207 ـ 208 .
(20) التوحيـدي ، البصائـر ، م 1 ص 364 .
(21) البصائـر ، م 1 ص 365 ـ 366 .
(22) الجـاحظ ، رسالة في الجد والهـزل ص 262 .

وتأليفها ـ لعل أهم نشاط له أنـه يتناول معطيات التجربـة (سواء كـانت أفكارا أو أحاسيس أو ملاحظات أو انطباعات) فيلقى عليهـا من نـوره ، ولا يزال يشع عليها حتى يعمقها وينضجها وينميها ويوسع مداها ، واذا هو قـد أخرج هذه المادة الخام من فرديتها الضيقة ، وأكسبها بعدا جديدا بالغ الاهمية هو طابع العموم الذى بفضله يتم التواصل والحوار على أوسع مستوى .

قال التوحيدى : « ... **فأما البلاغة فانها زائدة على الافهام الجيد** بالـوزن والبناء ، والسجع والتقفية ، والحلية الرائعة ، وتخير اللفـظ ، واختصـار الزينة بالرقة والجزالة والمتانـة . **وهذا الفن لخاصة النفس ، لان القصد فيـه الاطراب بعد الافهام والتواصل الى غاية ما فى القلـوب لذوى الفضل بقويـم البيان** » (23) .

فالادب ـ وبصفة أخص النثـر ـ ليس مجرد امتاع ، وانمـا هو سبـر للنفوس وكشف للحقائق ونفاذ الى أسرار الحياة والكون « ليعتبر معتبر (كما يقول الجاحظ) ويتأمل مفكـر » وليزداد الانسان وعيا بمنزلتـه واستبصارا **لقيمته** .

يقول التوحيدى : « ... فكل من تكامل حظه من اللغة وتوفر نصيبه من النحو كان بالكلام أمهر وعلى تصريف المعانى أقدر ، وازداد بصيرة فى قيمـة الانسان » (24) والانسان كما يقـول أبو حيـان : « وعاء القـوى ، وظـرف المعانى » (25) .

ثم ان للنثر، من وراء ذلك ، غاية أخرى هى الحوار على مستوى البشرية ، والمساهمة فى اثراء الحضارة وتراث الانسانية عامة . ولا يتم ذلك الا بان يكون الادب متفتحا قابلا للحوار ، جـادا فى التفاعل ـ أخذا وعطـاء ـ مـع الامـم الاخرى .

يقول الجاحظ مقارنا بين الشعر والنثـر مبينا خاصية كل منهما مبـرزا تفوق النثر على الشعر من الوجهة الثقافية والحضارة :

---

(23) التوحيـدى ، المقـابسات ص 170 .
(24) التوحيـدى ، رسالة فى العلـوم ص 204 .
(25) التوحيـدى ، البصائـر ص 413 .

« ... قالوا : فكيف تكون هذه الكتب (أى الكتب المترجمة الموروثة عن الاوائل) أنفع لاهلها من الشعر المقفى ؟ قال الآخـر : اذا كان الامـر على مـا قلتم ، والشأن على ما نزلتم ، أليس معلوما ان شيئا (يقصد الكتاب المترجـم وبالتالى المكتوب نثرا) هذه بقيته ... حرى بالتعظيم ، وحقيق بالتفضيل على البنيان ، والتقديم على شعر ان هو حول (أى ترجم) تهافت ، ونفعه مقصور على أهله وهو يعد من الادب المقصور ، وليس بالمبسوط » (26) .

ويتجلى البعـد التاريخى للنثر ودوره الحضارى فى هذه الفقـرة القويـة الرائعة من مقدمة كتاب الحيوان ، وقد أكد الجـاحظ فيها تماسك الحضـارات وتضامنها وحتمية ارتكاز الجديد منها على القديم .

« ... وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه ، ويذهب العقل ويبقى اثره ، ولولا ما أودعت لنا الاوائل فى كتبهـا ، وخلدت من عجيب حكمتهـا ، ودونت مـن أنواع يسيرها ... لقد خس حظنا من الحكمة ، ولضعف سببنا الى المعرفـة . ولو لجأنا الى قدر قوتنا ، ومبلغ خواطرنا ، ومنتهى تجاربنا لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا لقد قلت المعرفة وسقطت الهمـة وارتفعت العزيمة ، وعـاد الرأى عقيما ، والخاطر فاسدا ، ولكل الحد ، وتبلد العقل ... » (27) .

ونجد أيضا نفس المعنى فى هذه الفقرة التى تدل دلالة واضحـة على أن الجاحظ حريص على أن يفكر ويكتب فى مستوى الانسانية عامة ، دون انحصار فى حدود مجتمعه وعصره .

« ... وهذا كتاب تستوى فيه رغبة الامم ، وتتشابه فيه العرب والعجم، لانه وان كان عربيا اعرابيا ، واسلاميا جماعيا ، فقد أخذ من طرف الفلسفـة وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربـة ، وأشرك بين علم الكتـاب والسنـة وبين وجدان الحاسة واحساس الغريزة » (28) .

قصارى القول ان المعنويين ، وان وفوا العبارة حقها ، وأشادوا بمزيتهـا وشرفها ، فاللفظ عندهم واسطة وأداة ، أما الغايـة العليا فهى الفكـر ، وعلى قدر قوة اشعاعه ، واتساع مداه ، وبعد غوره تكون قيمة النثر وعظمة جدواه .

---

(26) الجـاحظ ، الحيـوان ج 1 ص 79 .
(27) الجـاحظ ، الحيـوان ج 1 ـ ص 85 .
(28) الجـاحظ ، الحيـوان ج 1 ص 11 .

أما الطائفة الثانية من الكتاب والنقاد (أعنى اللفظيين) فليس الشأن عندهم فى ايراد المعانى ، كما يقول أبو هلال العسكرى ، وهو فى نقده قريب منهم يمثل الى حد بعيد مذهبهم وقد أحسن التعبير عن وجهة نظرهم وحرص على تزكيتها وتأييدها « لان المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى وانما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ... مع صحة السبك والتركيب ، وليس يطلب مع المعنى الا أن يكون صوابا » (29) « وانما تتفاضل الناس فى الالفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها » (30) .

الادب فى رأيهم اذن ليس ابداعا فى المعانى أى معاناة روحية ... مكابدة مضنية ... اعتصارا للفكر واستقاء من أعماق الذات ، لان المعانى ، كما قيل مشتركة بين الناس متداولة ، ثم ان الاول لم يترك شيئا منها للآخر ، انما الادب تفنن وتأنق فى التعبير ، واحكام فى التركيب والتأليف .

ولا بأس حينئذ من الاخذ والاقتباس ، ولا ضير من السرق والتقليد اذا روعيت بعض الشروط .

يقول صاحب كتاب الصناعتين : « ليس لاحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم اذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم » (31) .

ثم يقول : « ... وسمعت ما قيل : ان من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا ... ومن أخذه وكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه » (32) .

وتتخذ هذه الفكرة شكل النظرية المتفق عليها والاجماع الخطير البالغ الخطورة ، وقد كان له دون شك تأثير سيء فى مصير الادب ويد فى تقهقره وجموده :

« وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعانى بينهم ، فليس على أحد فيه عيب الا اذا أخذه بلفظه كله ، أو أخذه فأفسده ، وقصر فيه عمن تقدمه » (33) .

---

(29) العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 57 ـ 58 .
(30) العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 196 .
(31) العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 196 .
(32) العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 197 .
(33) العسكري ، كتاب الصناعتين ص 197 .

ومعنى ذلك أن الكتابة صياغة جديدة لا أكثر .. مجرد تجديد فى اللفظ . انها صورة أكثر من كونها معنى ... شكل جميل يستمد قيمته أساسا مما فيه من زينة وزخرف يقوم على ألوان المحسنات البديعيـة وعلى ما فيـه من ثـروة لغوية زاخرة .

يقول أبو الفتح الاسكندرى فى « المقامة الجاحظية » مزهوا بأدبه متطاولا على الجاحظ منتقدا أسلوبه ، وما أبو الفتح هنا فى الحقيقة الا واسطة للتعبير عن مفهوم جديد للادب وللاسلوب فى النثر بصفة خاصة يختلف اختلافا كليا عن المفهوم الكلاسيكى .

« وقال : فهلموا الى كلامه (أى كلام الجاحظ) فهو بعيد الاشارات قليل الاستعارات ، قريب العبارات ، منقاد لعريان الكـلام يستعمله ، نفـور مـن معتاصه يهمله . فهل سمعتم له لفظة مصنوعة ، أو كلمة غير مسموعة ؟ » (34)

والفرق بين اللونين من النثر واضح بين : نثر هو بمثابة النور يهتـك حجب الغيب ويسدد مسيرة الانسان نحو عالم أفضل ، أو هو كالقوت يجدد قواه ، ويشد من عزمه وينعشه انعاشا ، « ويصنع فى القلب (كما يقول الجاحظ) صنيع الغيث فى التربة الكريمة » (35) وهو فى نفعه يعم ويخص ...

ونثر هو فن يطلب لذاته ... مسلاة تتلاعب فيها الالفاظ ببراعة فائقـة وحذق نادر وكأنها تمارين بهلوانية ، فتمنح المرء لذة حسية بحتة ... نشوة أشبه بالخدر ... مزيجا من الدهشة والذهول ، وهو (أعنى اللون الثانى مـن النثر) لا يتجاوز حدود طبقة معينة ... طبقة الخواص من وزراء وحكام ، ومن مثقفين أيضا يدورون فى فلكهم ويستهدون بمذهبهم فى الكتابة .

ـ 2 ـ خصائص النثـر عند المعنويـين :

يمتاز النثر الفنى فى نظـر المعنويين بخاصتين رئيسيتين هما كالطابـع المميز والسمة الغالبة على أدبهم والقاسم المشترك بينهم على الرغم من تبـاين مذاهبهم فى الكتابـة وتعددهـا كما انهما بمثابة المبـدأ أو القيمـة المثلى التى حرصوا جهدهم على تحقيقها وان لم يوفقوا اليهـا بنفس الدرجـة فى جميـع آثارهم .

(34) الهمـذانى ، المقـامات ، ص 80 ـ 81 .
(35) الجـاحظ ، البيـان والتبيين ج 11 ص 73 .

هاتـان الخاصيتان همـا :

1) وحـدة الشكل والمضمـون .
2) النزعة الى « الاجتهاد » والحرص على التميز فى الكتابة والتفرد بمذهب مستقل فيها أو بعبارة أوجز الاصالة .

ونضيف اليهما خاصية ثالثة لم تتبلور فى أذهانهم جميعا ولم تتوفر فى تمام قوتهـا الا فى بعض كتاباتهم ... هذه الخصلـة هى ذروة الادب ومنتهـى اكتماله وروعته وعنوان حياته المتجددة وخلوده ونعنى بها الشمول .

ـ وحـدة الشكـل والمضمـون :

وحدة الشكل والمضمون تعنى فى النثر الفنى (والادب عامة) :

ـ أ ـ التوازن بيـن اللفـظ والمعنـى :

وهـو يتمثـل اولا فى التحـام اللفـظ بالمعنـى واتحادهمـا فـى تركيـب عضـوى تضـامنت اجـزاؤه وتـآزرت فـى سبيـل غرض واحد . واتسمت فيـه جميع الظـواهر والخواص والتـأثيرات بطابـع الشركة والتفاعل والمؤاتاة بحيث لا يستطاع الفصل فصلا تامـا ولا التمييـز مطلقا بين ما للفظ وما للمعنى ، كما أنـه لا يغنى الجليل فى هـذا اللون مـن النثر عن الصغير ولا الكليات عن الجزئيات بل لا صغير فى الحقيقة ولا كبير ، كل مهم ، قد تساوت أهمية كل الاشياء على اختلافها وتفاوتها ، لا شىء منهـا البتة يستغنى عنه ، أو يمكن أن يعـد من الزوائد والفضـول اذ هى ـ شـأن اعضاء الجسد الحى ـ ضرورية جميعا واجبة الوجود تتضافر فى اعطاء الكتابة ما ينبغى لها من رونق وحركة وحياة . وباختصار فلا معنى ولا قيمة لاحدهما (أعنى اللفظ والمعنى) دون الآخر .

« ... لان المعانى ليست فى جهـة ، والالفاظ فى جهة بل هى متمازجـة متناسبة والصحة عليهما وقف » (36) « ... ولان حقائق المعـانى لا تثبت الا بحقائق الالفاظ ، واذا تحرفت المعانى فذلك لتزيف الالفاظ . فالالفاظ والمعانى متلاحمة متواشجة متناسجة » (37) .

وهذا التوازن يتمثل أيضـا وفى نفس الوقت فى التنـاسب بين عنصرى النثر (أو وجهى الكتابة) تمام التناسب وغاية الملاءمة والتوافق .

(36) التوحيـدى ، البصائر ، م . ثـالث (1) ص 49 ـ 50 .
(37) التوحيـدى ، البصائر ، م . ثـان (1) ص 92 .

قـال التوحيدى :

« ومن استشار الرأى الصحيح فى هـذه الصناعة الشريفة علم أنـه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة اللفظ ، وانه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر لانه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا أو معنى عبدا ولفظا حرا فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ، ومتناقضين بالعنصر » (38) .

ويقول الجاحظ مؤكدا فى ايجاز دقيق فضيلـة التناسب بيـن اللفـظ والمعنى اقناعا ببالغ أهميتها وتحريضا على تحقيقها ، ومشيرا فى الآن نفسه الى جملة العيوب التى تحول دون التوازن بينهما .

« حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا ، وتلك الحال له وفقا ، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا » (39) .

الجودة فى النثر قوامها اذن التوازن الكامل بين الشكـل والمضمون ... شرط أساسى لا مناص منـه ولا بد من تحقيقـه ، فاذا اختل هـذا التـوازن ـ افراطا أو تفريطا ـ حتى ولو كان هذا الخلل زيادة حسنة رائعة فى ذاتها ، لم يغتفر ذلك وفقد الاثر سمة الفن ، وانحط عن مرتبة الادب الصحيح .

يقول التوحيدى وكأنى به يعترض على ابن قتيبة منكرا تقسيم الادب الى أربعة أصناف ، فالادب الحق عند أبى حيان واحد أحد لا يتجزأ ولا يتعدد .

« ... فان مدار الكلام على اربعة اركان ، منها : ما جاد لفظه ومعناه ، ومنها ما خس لفظه ومعناه ، ومنها ما جاد لفظه وخس معنـاه ، ومنها ما خس لفظه وجاد معناه .

هذا قولـه ، فقد وضح للمنصف أن ثلاثـة أركان من هذه الاربعة قـد تهدمت وتداعت ، وأن المفزع الى الاول » (40) .

وظاهرة التـوازن المنشود بين اللفظ والمعنى تتجلى فى مستـوى الاثـر الفنى أو القراءة له ، فاذا لم يكن هناك انسجام وتناسب بين الفهم من جهـة والتذوق من جهة اخرى بأن يحدث بينهما تنافر او نشاز (الاعتدال والتوازن

---

(38) التوحيـدى ـ رسالة فى العلـوم ص 206 .

(39) الجـاحظ ، البيـان ... ج 1 ص 77 ـ 78 .

(40) التوحيـدى ، رسالة فى العلـوم ص 206 ـ 207 .

ضروريان ايضا في عملية التفوق الفني من قبل القارىء ، فما الاثر الفني الا قراءته) تشوشت اللذة الفنية وتكدرت ، وتضاءلت وقد تنتفي تماما . وآية ذلك ما جاء في البيان والتبيين :

« ... لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه الى سمعك أسبق من معناه الى قلبك » (41) .

ولا يطعن في هذا القول الاستشهاد بالادب الصعب العميق الزاخر بالمعاني والدلالات ، فحتى هذا الادب لا يشذ عن هذا الاتجاه والمذهب ، لان القارىء الخبير الذى أخذ أهبته وتهيأ وأحسن الاستعداد والانصات يدرك جانبا من أسرار النص مرة بعد مرة ادراكا مجملا ينفذ الى لب الاثر وصميمه ثم يتناوله ثانية فيجمع بين الجملة والتفصيل .

ـ ب ـ أولوية المعنى :

ولا تناقض ولا منافاة بين مبدأ التوازن بين اللفظ والمعنى وتساويهما في صلب الاثر ، وما يذهب اليه المعنويون من قول بأولوية المعنى في مستوى عملية الخلق الادبي ، وسيطرة العقل سيطرة فعالة على هذه العملية .

ذلك أن المعنى هو منطلق العبارة وحافزها بل قل هو معينها الفياض ، وكأنه الرحم الخصب الولود يقذف باللفظ دون حساب ، والعقل بازائه يتلقف هذا النتاج الدافق لا يني يتخير الاصلح الانسب ، موسعا هنا ومشذبا هناك ، مرتبا ومنسقا وملائما بين الاجزاء على كثرتها وتشتتها وتضاربها وبين الغاية في توحدها وتماسكها وثباتها ، لا يزال بين تحليل وتأليف ، مترددا بين الجزء والكل ، مترقيا من الخاص الى العام ، نازلا من هذا الى ذاك في حركة دائمة لا تفتر ولا تكل ، فهو هو الصانع والمهندس ، وله من نفسه على نفسه شاهد ورقيب ، فاستحق لذلك دون منازع أن يعتبر العامل الاول للتوازن في صنع الاثر الفني وأداته الرئيسية .

يقول عبد القاهر الجرجاني واصفا ظاهرة تبعية اللفظ للمعنى ، ملاحظا أنها ظاهرة طبيعية ... سنة من صميم السجية والطباع وهذا بالنظر خاصة الى الكاتب الحق .

---

(41) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 91 .

« ... وذلك أن المعانى لا تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس اليه ، اذ الالفاظ خدم المعانى والمصرفة فى حكمها ، وكانت المعانى (ومفهوم المعنى هنا يشمل التجربة والعقل المتصدى لاستغلالها) هى المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشىء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته ، وذلك مظنة الاستكراه » (42) .

ويشفع قوله هذا بمثال تطبيقى يستمده من الجاحظ ، فيحلل فقره من مقدمة كتاب الحيوان ، ويبين كيف انطلق الكاتب من المعانى مؤثرا الملاءمة والموازنة بينها ـ لانها قائمة على قرابة أصلية وأخوة حميمة ـ على التوازن اللفظى السطحى الاجوف :

« ... لانه (أى الجاحظ) رأى التوفيق بين المعانى أحق والموازنة فيها أحسن ، ورأى العناية بها حتى تكون أخوة من أب وأم ، ويذرها على ذلك تتفق بالوداد على حسب اتفاقها بالميلاد أولى من أن يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن أولاد علة عسى أن لا يوجد بينها وفاق الا فى الظواهر ، فأما أن يتعدى ذلك الى الضمائر ، ويخلص الى العقائد والسرائر ففى الاقل النادر » (43) .

ويكاد الجرجانى ـ لشدة احتفاله بالمعنى واعظامه له ـ يرجع فضيلة البلاغة والفصاحة كلها الى المعانى غير تارك للفظ فى ذاته الا مذاقة الحروف وكونها مستعملة مألوفة أو العكس ، فقوام البلاغة عنده نظم المعانى ، ما فى ذلك ريب ، وقد خصص لهذه النظرية ، أعنى القول بالنظم ، مجالا واسعا فى كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز) بسطا وتحليلا واستشهادا بحيث تعتبر بحق العمود الفقرى لتفكيره .

« ... وفى ثبوت هذا الاصل ما تعلم به أن المعنى الذى له كانت هذه الكلمة بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصومة ، وهذا الحكم ـ أعنى الاختصاص فى الترتيب ـ يقع فى الالفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل ، ولن يتصور فى الالفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل ... فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن

(42) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 13 .
(43) ـ ـ ـ ـ ص 15 .

أحوال ترجع الى أجراس الحروف ، والى ظاهر الوضع اللغـوى ، بل الى أمـر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » (44) .

وقد عـرض لنفس المعنى بمزيـد من التفصيل فى كتابه دلائل الاعجـاز (فصل تحقيق القول فى البلاغة والفصاحة) وكدأبه تحول من الاستدلال الى التطبيق ، ومن التحليل المجرد الى الاستشهاد المشفوع بالشرح والتعليق :

« ... وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة الا وهو يعتبر مكانهـا من النظم ، وحسن ملاءمتها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لاخواتهـا ؟ ... وهل تشك اذا فكرت فى قوله تعالى « وقيل يا ارض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى ... » الآية ، فتجلى لك منها الاعجاز ، وبهرك الذى ترى وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من المزيـة الظاهرة والفضيلة القـاهرة الا لامـر يرجـع الى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لهـا الحسن والشرف الا من حيث لاقت الاولى بالثانية والثالثة بالرابعـة ، وهكذا الى أن تستقريهـا الى آخرها ، **وان الفضل تناتج ما بينها وحصل من مجموعها** ؟ ان شككت فتأمل ؟! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت مـن بين أخواتهـا وأفـردت لأدت مـن الفصاحة ما تؤديه وهى فى مكانها من الآية » (45) .

وبعد ان تناول الآيـة بتحليل أسلوبى دقيـق يعد انموذجا فى دراسـة النصوص ، يتخلص مؤكدا فكرته من جديد ، مقررا اياها فى جزم وفى دقـة بيان وقوة اقناع لا تدع مجالا للشك والتردد .

« ... أفتـرى لشىء من هـذه الخصائص التى تمـلأك بالاعجاز روعـة ، وتحضرك عند تصورها هيبـة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقـا باللفظ مـن حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق ؟ **أم كل ذلك لما بين معانى الالفاظ من الاتساق العجيب ؟** » (46) .

وفى الحقيقـة لا أحد بين القدامى أبرز وظيفة المعانى فى الكلام ودورهـا الرئيسى الفعال كالجرجانى . لقد انفرد من بين جميع النقاد القدامى بالكشف عن سر علاقة اللفظ بالمعنى ، فالمعنى بمثابة الروح أى القوة المحيية المحركـة التى تعمل ، فى ضرب من الجاذبية القاهرة ، على انتظام الالفـاظ والتحامها لا كما اتفق ، وانما حسب هندسة يمليها العقل بوحى من الحقيقة .

(44) عبد القـاهر الجرجانى ، أسرار البلاغـة ص 8 ـ 9 .
(45) عبد القـاهر الجرجانى ، دلائـل الاعجاز ص 36 ـ 37 .
(46) عبد القـاهر الجرجانى ، دلائـل الاعجاز ص 37 .

ونظرية النظم كما بسطها وأوضحها الجرجاني تعد فتحا في تاريخ النقد العربي القديم لما تتضمنه من نظرة كليــة تألفية الى الاثــر الادبي تجعل منــه ناقدا رائدا قريبا جدا من النقاد المحدثين في الغرب الذين يرون القيمة الفنية للاثر قائمة « على تضامن عناصر الاثــر كلها في التعبير عن الاحساس الــذى يريد الكاتب نقله الى القارىء ، وهي جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ... وهو المعنى الكلي للعمل الفني ... فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ككل له كيانه المستقل ... » (47) .

ولعلنا نستطيع أن نجمل هــذا المعنى المفصل ونوجــزه أدق ايجــاز اذا استشهدنا بهذه الكلمة الجامعة يعرف فيها الجرجاني البلاغة (أو القيمة الفنية للاثر) : « ... البلاغــة في مناسبــة الكلام لغرضــه وفي مناسبــة بعضــه لبعض » (48) .

وليس من المبالغة ولا المجازفة في القول أن نلاحظ بأنــه اهتدى بقــوة حدسه وصادق فطنته ومحض اجتهاده الى روح النظرية الهيكلية الحديثة ، وان هناك بذورا صالحة منهــا في تــآليفه ، وشبها على الاخص بين فهمــه لــلادب وطريقة تناوله للاثر الفني وبين أسس هذه النظرية ومناهجها .

ومن بين الذين سبقوا الجرجاني الى تأكيد أولوية المعنى ، وان لم يتوسع في ذلك ولم يبسط القول فيه تفصيلا ، أبو حيان التوحيدي فلقد نثر هنــا وهناك في تآليفه ملاحظات عميقة غزيرة الفائدة ، دقيقة على ايجازها ، منهــا قوله ، وقد أبرز فيه الترابط الوثيق بين التلازم بين أولوية المعنى وانقياد اللفظ ومؤاتاته وهي صلة مباشرة حميمة حتى لكأنها سنــة من سنن الفكــر البشري مطردة لا مناص منها ، وقل نفس الشيء في الوجــه الآخر من هــذه الظاهرة ـ ظاهرة الخلــق ـ أعني الترابط بين أولوية اللفظ واستعصاء كــل من المعنى واللفظ على الكاتب تبعا لذلك :

« ... والناس بين عاشق للمعاني وتابع لهــا فالالفاظ تؤاتيــه عفــوا ، وكلف بالالفاظ والمعاني تعصيه أبدا ... » (49) .

---

(47) د . رشاد رشــدي ، ما هــو الادب ، ص 6 .
(48) عبد القاهــر الجرجاني ، دلائل الاعجــاز ص 69 .
(49) التوحيــدي ، البصائــر ، م . أول ص 366 .

وقوله : « ... واتبع المعنى يتبعك اللفظ ... » (50) .
وهكـذا ، اذا خطبت ود المعنى استجاب لـك المعنى واللفظ معـا ، واذا جريت وراء اللفظ خسرت الامرين جميعا ، ذلك لان المعنى هو الاصل واللفظ فرع ، ولا يمكن ان يحل الفرع محل الاصل .

ومنها هذه الفقرة يذكر فيها الاغراض التى ينبغى أن يرمى اليها الكاتب ويحققها أثناء عمله الفنى ، مرتبا اياها حسب أولويتها ، وهـو نفس الترتيب الذى يلحظ فى عملية الخلق ، هذا بالنظر طبعا الى الكاتب الحق الذى يضـع الامور مواضعها ولا يعكس الوضع الامثل والمنهج الادعى للروعة الفنية :

« ... وينبغى أن يكون الغرض الاول فى صحة المعنى ، والغرض الثانى فى تخير اللفظ ، والغرض الثالث فى تسهيل النظم وحلاوة التأليف » (51) .
ونجد نفس المعنى والنسق فى هذه الفقـرة من نفس الكتاب مع فـارق ذى بال ، فلقد أضاف الى الترتيب التقييم الفنى ، ودلنـا بذلـك على نوعيـة الادب الذى يؤثره ويهواه وهو الادب الذى جمع فألف بين العقل والفن :

« ... فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل ما أيده العقل بالحقيقة ، وساعده اللفظ بالرقة ... يجمع لك بين الصحـة والبهجة والتمـام ، فأمـا صحته : فمن جهة شهادة العقل بالصواب ، وأما بهجتـه : فمن جهة جوهـر اللفظ واعتدال القسمة ، وأما تمامـه : فمن جهة النظـم الذى يستعير مـن النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها » (52) .

وقد عرض للمعنى ذاته فى كتاب « البصائر والذخائر » مع زيادة هامة معرفا البلاغة ، مبينا الطريق اليها ، ومشيرا على الاخص الى جـدوى التـزام الغاية (أى الغرض الذى يرمى اليه الكاتب) والاستهداء بهـا والوفـاء لهـا وقد جعلها فى المقام الاول لبالغ أهميتها ، وهو ينصح الكاتب أن يضع الغاية نصب عينيه لا يحيد عنها البتة طيلة عمله الفنى .

« ... ولكن أقرب طرق الافهام ان تكون الغايـة مثالا للعقل ، ثم يكـون المعنى مسوقا اليها ، واللفظ منسوقا عليها » (53) .

---

(50) التوحيـدى ، مثالب الوزيريـن ص 258 .
(51) التوحيـدى ، مثالب الوزيريـن ص 94 .
(52) التوحيـدى ، مثالب الوزيريـن ص 95 .
(53) التوحيـدى ، البصائـر ، م . أول ص 364 .

ومن النقاد الذين يشاركون الجرجاني والتوحيدى فى القول بأولوية المعنى وأنه الاصل فى العمل الفنى والغاية معا ابن الاثير ، فهو يرى أن الهدف من العناية باللفظ لا يمكن ولا ينبغي ان يكون الا خدمة المعنى ، وعلى هذا الشرط والاساس فقط يحسن اللفظ ذاته ويجود ، وتحصل منه الجدوى والفاعلية المطلوبة اذ يدعم المعنى ويقويه ويزينه ويزيده شرفا وقدرا .

جاء فى المثل السائر : « ... فالعرب انما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعانى التى تحتها ، فالالفاظ اذن خدم المعانى والمخدوم لا شك أشرف من الخادم » (54) .

فلا خير اذن فى العناية باللفظ الا اذا كانت عناية هادفة مستوحاة مستمدة من المعنى نفسه ، مقترنة بالتفكير فيه ، ملازمة له ، ملتزمة اياه .

وها هنا المفارقة (أو ما يبدو كأنه المفارقة) أن تنحبس الحرية فى الكتابة من قلب الضرورة ... ضرورة الوفاء للمعنى وحرصنا عليه واحترامنا له ، فاننا ، بالفعل ، نستمد القدرة على اخضاع اللفظ وتطويعه ووضعه فى مكانه الانسب ، والتصرف فيه كما نشاء اذا تقيدنا بالمعنى واسترسلنا اليه استرسالا لكن الى حد . ذلك لانها حردة واسعة محدودة يرسم مداها العقل والذوق ويعملان على تقديرها وتكييفها حسب الغرض الذى يرمى اليه الكاتب.

انها الحرية الخلاقة المبدعة ... حرية الطلب والجوس والمغامرة بحثا عن الصنو الكفء والقرين الموافق ... عملية اشبه ما تكون بمراودة الفحل للانثى واستهوائه لها اغراء بالوصال .

« ... ولن تجد أيمن طائرا وأحسن أولا وآخرا ، وأهدى الى الاحسان وأجلب للاستحسان من ان ترسل المعانى على سجيتها وتدعها تطلب لانفسنا الالفاظ ، فانها اذا تركت وما تريد لم تكتس الا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض الا ما يزينها » (55) .

والقول بأولوية المعنى وترجيحه على اللفظ ليس مقصورا على مستوى الخلق الادبى ، ولا ينحصر فى حدود الكتابة ، وانما يتعداها فيشمل ـ فى نظر المعنويين ـ عملية القراءة والتذوق الفنى وكذلك صناعة النقد .

---

(54) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 355 .

(55) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 19 ـ 20 .

يقول الجاحظ في هذا المعنى : « ومدار الامر على فهم المعاني لا الالفاظ ، والحقائق لا العبارات » (56) .

وقد عرض التوحيدي لنفس المعنى في شيء من الدقة والتفصيل والترتيب :

« ... وتنزيل ذلك على شرح الحال الا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف ، ثم لا يقف مع اللفظ وان كان بارعا رشيقا حتى يفلي المعنى فليا ، ويتصفح المغزى تصفحا ، ويقضي من حقه ما يلزم في حكم العقل ليبرأ من عارض سقم ، ويسلم من ظاهر استحالة ، ويتعمد حقيقته أولا ، ثم يوشيه ثانيا ، ليترقرق عليه ماء الصدق ، ويبدو منه لألاء الحقيقة ، ولن يتم ذلك حتى يتجنب غريب اللفظ ... » (57) .

ج ـ أهمية التعبير :

ولئن قال الكلاسيكيون بأولوية المعنى باعتباره منطلق اللفظ والمحرك له والمتولي سياسته وتدبيره فليس معنى ذلك أنهم يغضون من شأن اللفظ ويبخسونه حقه وينكرون فضله ومكانه من البيان بل العكس ، فعلاقة اللفظ بالمعنى عندهم علاقة تكامل وتآزر لا علاقة تفاضل وامتياز وهذا التكامل والتآزر هما ضرورة حيوية بالنسبة الى كل من اللفظ والمعنى على السواء .

يقول الجاحظ مؤكدا هذا المعنى :

« ... والاسماء في معنى الابدان والمعاني في معنى الارواح . اللفظ للمعنى بدن ، والمعنى للفظ روح » (58) .

ويقول مبينا مدى افتقار المعنى للفظ ، وما للفظ من مزايا متعددة اولها حياة الفكر ذاته واستمرار كيانه وضمان قوته وجدواه ، فالفكر عند الجاحظ يستمد حركيته ونشاطه الايجابي من اللفظ أو على الاصح ، من تفاعله مع اللفظ .

(56) الجاحظ ، الحيوان ـ ج 5 ص 542 .
(57) التوحيدي ، البصائر ، م . ثالث (2) ص 423 .
(58) الجاحظ ، رسالة في الجد والهزل ص 262 .

... المعانى القائمة فى صدور العباد المتصورة فى أذهانهم ... والحادثة عن فكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشيـة ... **وانما تحيا تلك المعانى فى ذكرهم لها ، واخبارهم عنها ، واستعمالهم اياها** . وهذه الخصال هى التى **نقربها من الفهم وتجليها للعقل وتجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا ، وهى التى تخلص الملتبس وتحل المتعقد** ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون اظهار المعنى . **وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الاشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع** » (59) .

فاذا كنا نستطيع أن نحس ونتخيل ونحن فى غنى (أو نكاد أن نكون فى غنى) عن اللفظ فاننا لا نستطيع أن نفكر بدون كلمات (نستثنى طبعا التفكير الرياضى ، وما كان من الخواطر من نوع الحدس) حتى ليصح أن نقول : ان الكلام تفكير علنى والتفكير كلام صامت .

« ... لان المعانى ليست فى جهة ، والالفاظ فى جهة بل هى متمازجة متناسبة والصحة عليهما وقف » (60) و « ... لان حقائق المعانى لا تثبت الا بحقائق الالفاظ ، واذا تحرفت المعانى فذلك لتزيف الالفاظ . فالالفاظ والمعانى متلاحمة متواشجة متناسجة » (61) .

واذا كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى ــ كما رأينا ــ علاقة تعايش ضرورى وارتباط حيوى فلا مسوغ اذن البتة للمفاضلة بينهما ، فأولوية المعنى ليست نعنى الافضلية ، انما الاولوية أمر نسبى ... مرحلة عابرة ..« مجرد أسبقية ومزيد من العناية فى طور من أطوار الخلق الادبى ، ثم يستوى هذا وذاك ، فلا خادم ولا مخدوم ، بل كل خادم ومخدوم فى الآن نفسه .

وعلى هذا لا يسعنا الا أن نرفض فكرة الافضلية التى ذهب اليها ابن الاثير انطلاقا من القول بخدمة اللفظ للمعنى ، وهو استنتاج خاطىء لا يتفق مع حقيقة علاقة اللفظ بالمعنى ونوع التفاعل المتصل القائم بينهما :

« ... فالعرب انما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعانى التى تحتها ، فالالفاظ اذن خدم المعانى، والمخدوم لا شك اشرف من الخادم » (62) .

---

(59) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 68 .
(60) التوحيدى ، البصائر ، م . ثالث (1) ص 49 ــ 50 .
(61) التوحيدى ، البصائر ، م . ثان (1) ص 92 .
(62) ابن الاثير ــ المثل السائر ــ ج 1 ص 355 .

حتى الجرجاني ، وهو أشد الكلاسيكيين انتصارا للمعنى وتركيزا على أهميته والتنويه بشأنه الى حد بعيد (ربما الى حد المبالغة التي هي رد فعل لظاهرة الاسراف في تعشق اللفظ دون المعنى المتفشية في عصره حتى الجرجاني يقر بدور اللفظ ، ويبرهن بالشاهد والمثال على فاعليته وجدواه ، على أن هذه الفاعلية والجدوى هي له في اطار النظم (وهو القاعدة الرئيسية في تفكيره البلاغي كله) أي بصفته جزءا من كل لا ينفصل عنه ، ولا معنى له الا في ارتباطه وتفاعله مع كل الاجزاء التي يتألف منها المجموع .

« ... واعلم أنا لا نأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة (أي فضيلة البلاغة والفصاحة القرآنية) ، وأن تكون مما يؤكد أمر الاعجاز ، وانما الذي ننكره ونفيل رأى من يذهب اليه أن يجعله معجزا به وحده ، ويجعله الاصل والعمدة فيخرج الى ما ذكرنا من الشناعات » (63) .

ويقول : « ... لا يكون لاحدى العبارتين مزية على الاخرى حتى **يكون لها في المعنى تأثير** لا يكون لصاحبتها » (64) .

على أن أكثر المعنويين انصافا لمكانة اللفظ وبيانا لدوره هو بلا مراء أبو حيان التوحيدي ، فقد عرض لاهمية التعبير وأبرز الارتباط بين اللفظ والمعنى مرارا في تأكيد والحاح وبكامل الدقة والوضوح .

ومن أقواله في هذا الموضوع هذه الجملة يبين فيها أن جودة المعنى رهينة جودة اللفظ ، أي ان قيمة المعاني لا تبرز ولا تتحقق الا اذا تجسدت هذه المعاني فيما يناسبها من الالفاظ شرط لا مناص منه هو قوام البلاغة الحق بحيث يصح القول ان اللفظ بمثابة المعيار للمعنى لانه هو الذي يبرهن بصفة قاطعة على قيمته .

« ... ومن استشار الرأى الصحيح في هذه الصناعة الشريفة علم أنه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة الطبع ، **وانه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر** » (65) .

---

(63) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص 401 .
(64) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص 199 .
(65) التوحيدي ، رسالة في العلوم ص 206 .

التعبير عند الكاتب الفنان كالاداة الجيدة الممتازة تبلغه ما يريد وتستجيب لجميع أغراضه مهما لطفت ودقت ، وهى بذلك تـرد جميل صانعهـا مضاعفـا جزاء بلائه الحسن وبراعته فى صنعه وتثقيفه لها . وعلى العكس فالاداة القاصرة تخذل صاحبها وتقعد به مهما أوتى من خبرة وذكاء .

« ... فمن ظن أن المعانى تتلخص له مع سوء اللفظ وقبح التأليف ... فقد دل على نقصه وعجزه » (66) .

فجودة اللفظ عند أبى حيـان التوحيدى أحد المقومات الثلاثة الرئيسيـة التى يتألف منها النثر الفنى الى جانب صحة المعنى وحسن التأليف :

« وينبغى أن يكون الغرض الاول فى صحة المعنى ، والغرض الثـانى فى تخير اللفظ ، والغرض الثالث فى تسهيل النظـم وحلاوة التأليف » « فخيـر الكلام ما أيده العقل بالحقيقة ... يجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام ، فأما صحته : فمن شهادة العقـل بالصواب ، **وأما بهجته فمن جهة جوهـر اللفظ واعتدال القسمة** ، وأما تمامه : فمن جهة النظم الذى يستعير من النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها » (67) .

وليزيدنا أبو حيان اقناعا بسداد موقفه فى قضية اللفظ والمعنى وأنه الموقف الامثل الذى يحقق وحدة الشكل والمضمون والطريق المؤدى الى الكمال الفنى يذكر لنا مثالين ... نموذجين من النثر أحدهما ايجابى (لانه التزم فيه مذهب التوازن والتساوى بين اللفظ والمعنى) والآخر سلبى لان اللفظ قصر عن المعنى :

« ... فأما أبو اسحاق (الصابىء) فانه أحب الناس للطريقة المستقيمة ، وأمضاهم على المحجة الوسطى (ويعنى بذلك طريقة التوازن بين اللفظ والمعنى) ... وأبو اسحاق معانيه فلسفية، وطباعه عراقية ، وعادته محمودة ، لا يثب ولاّ يرسب ، ولا يكل ولا يكهم ، ولا يلتفت وهو متوجـه ، ولا يتوجـه وهو ملتفت ... وله فنون من الكـلام ما سبقه اليها أحـد ، وما ماثلـه فيهـا انسان » (68) .

(66) التوحيدى ، البصائـر ، م . ثـالث (1) ص 49 .
(67) التوحيدى ، مثـالب الوزيريـن ص 94 .
(68) التوحيـدى ، الامتـاع والمؤانسة ج 1 ص 67 .

ويقـول التوحيدى على لسان أبى سليمان المنطقـى مشترطا البلاغـة فى الكلام على البلاغة معلقا على كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر :

« واختبرته فوجدته قد بالغ وأحسن ، وتفرد فى وصف فنون البلاغة فى المنزلة الثالثة بما لم يشركه فيـه أحد من طريـق اللفظ والمعنى مما يـدل على المختار المجتبى والمعيب المجتنب ، ولقد شاكه فيه الخليـل بن أحمد فى وضـع العروض ، ولكنى وجدته هجين اللفظ ، ركيك البلاغـة فى وصف البلاغـة ، حتى كأن ما يصفه ليس ما يعرفه ، وكأن ما يدل به غير ما يدل عليه ... ولولا أن الامر على ما ذكرت لكان ذلك الطريـق الذى سلكـه والفـن الذى ملكـه ، والكنز الذى هجم عليه ، والنمط الذى ظفر بـه قد برز فى أحسن معـرض ، وتحلى بالطف كلام ، وماس فى أطول ذيل ، وسفر على أحسن وجه ، وطلع من أقرب نفق ، وحلق فى أبعد أفق » (69) .

والتوحيدى اذ يدعو الى منهب التسوية الكاملة بين اللفظ والمعنى ويحث عليه قائلا : « لا تعشق اللفظ دون المعنى ولا تهو المعنى دون اللفظ » (70) ومنبها محذرا فى قوله : « وكما أن التقصير فى تحبير اللفظ ضار ونقص وانحطاط ، فكذلك التقصير فى تحرير المعنى ضار ونقص وانحطاط » (71) .

فذلك ايمانا منه بأن اللغـة ، وان كانت مجرد واسطة وليست غاية فى ذاتها ، فهى أداة عظيمة الشأن جليلة الفـائدة ، فعلى قدر تمكـن الكاتب مـن اللغة وحذقه لها وتحكمه فيها يكون حظ تفكيـره من الدقة والثراء والعمـق والشمول فيزداد بذلك وعيا بذاته وتأصلا فى انسانيته .

« ... فكل من تكامل حظه من اللغة وتوفر نصيبه من النحو كان بالكلام أمهر ، وعلى تصريف المعانى أقدر ، وازداد بصيرة فى قيمة الانسان » (72) .

ولعل أفضل كلمة قيلت فى أهمية التعبير ومدى تأثير اللفظ فى المعنـى فقرة للجاحظ اهتدى فيها الى روح الفن وكنهه ، فالقيمة الفنية للاثـر الادبى ـ نثرا كان أو شعرا ـ تتمثل فى اتحـاد الشكل بالمضمون ولا قيمـة للمعنى ـ أيا كان قدره ـ فى حال انفصاله عن اللفظ (أو فى حال اتصاله باللفـظ

(69) التوحيـدى ، الامتـاع والمؤانسة ج 2 ص 145 ـ 146 .
(70) ـ ـ ـ ج 1 ص 10 .
(71) التوحيـدى ، المقـابسات ص 170 .
(72) التوحيـدى ، رسالة فى العلـوم ص 204 .

الدون) . فاذا التحم اللفظ بالمعنى الذى يناسبه فارقا صفتهما الاولى واكتسبا طابعا جديدا مشتركا ... مزاجا غريبا رائعا لم يكن لهما قبل أن يزدوجا ويتلاقحا حتى لكأنهما ولدا ولادة جديدة أو خلقا خلقا ثانيا . فالبلاغة هى فى هذا التحول السحرى والتسامى من جفاف التجريد الى نضرة الحياة الناطقة بأبين لسان وألطف بيان :

« ... أنذركم حسن الالفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فان المعنى اذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم قولا متعشقا صار فى قلبك أحلى ولصدرك أملأ ، والمعانى اذا كسيت الالفاظ الكريمة ، وألبست الاوصاف الرفيعة تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرفت ، فقد صارت الالفاظ فى معنى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى » (73) .

د ـ الايجاز :

ومن أبرز آثار التوازن بين اللفظ والمعنى وأفضل حسناته الايجاز وهو توازن دقيق وحد وسط بين الافصاح البالغ المسرف فى ثرثرته وفضوله وبين الغموض الكز الضنين بأسراره وكنوزه لا يلين ولا يستجيب وان جهد الذهن فى استنطاقه .

« ... وليس الكتاب الى شيء أحوج منه الى افهام معانيه » (74) . ولكن على الكاتب أن « لا يردد وهو يكتفى فى الافهام بشطره ، فما فضل عن المقدار فهو الخطل » (75) وهكذا فان الالحاح فى الافهام اضرار بالافهام وافساد له .

ومن كلمات التوحيدى فى هذا المعنى : « اذا تمت فائدة الكلام ، فما زاد عليه لغو ، واذا استقر فيه المعنى فما ألم به فساد » (76) .

الايجاز هو هذا الافصاح المعتدل البليغ الذى حدد مقداره ، وكيف مزاجه حسب المقام والموضوع .

---

(73) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 176 .
(74) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 89 ـ 90 .
(75) ـ ـ ج 1 ص 91 .
(76) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 22 .

وليس الايجاز هو الاختصار كما يظن بعضهم متأثرين بالنقاد الاوائل وخاصة منهم نقاد الشعر وقد لهجوا بالايجاز (فى معنى الاختصار) وبالغوا فى التنويه به والدعوة اليه .

يقول الجاحظ وهو أول من كشف بوضوح عن هذه القضية وأزال اللبس عنها فخرج بذلك خروجا صريحا حاسما عن المفهوم التقليدى للايجاز فى النثر ... هذا المفهوم المستوحى خاصة من الخطبة القديمة ومن المثل أى من بلاغة اللسان ... أدب الرواية والسماع الذى عاش العرب عليه قرنين من لدن ظهور الاسلام ، وكأنى به يدعو من وراء ذلك الى بلاغة جديدة والى نثر جديد ينحو منحى البسط والتفصيل والاشباع للمعنى فى غير اسراف ولا فضول .

« والايجاز ليس يعنى به قلة عدد الحروف واللفظ ، وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار (أى صحيفة) فقد أوجز وكذلك الاطالة ، وانما ينبغى له أن دحذف بقدر مالا يكون سببا لاغلاقه » (77) .

الايجاز اذن أن لا تقول أكثر ولا أقل مما يقتضى الموضوع الذى بين يديك والغرض المنتصب فى ذهنك ، معتمدا فى ذلك أساسا تجربتك ومستهديا فى الآن نفسه بعقلك وذوقك ، لان القلة والكثرة فى عدد اللفظ ليست أمورا يتصرف فيها اعتباطا كيفما اتفق ، أو يبت فيها بالعقل أو المنطق وحده ، وانما قوامها « الطبع » أى التجربة الحية بحيث يصح أن نقول ان هناك ألوانا من الايجاز كلها جيد محمود اتصفت جميعا بالحياة والدقة والمرونة ، وذلك لحسن ملاءمتها للاغراض والمعانى التى عمد الكاتب للتعبير عنها ... أنماطا متعددة لا ايجازا واحدا كأنه الانموذج المقنن الجامد يحتذى فى كل مناسبة وينسج على منواله فى كل مقام ، أو المعادلة ضبطت أرقامها ضبطا لا تبديل فيه ولا تعقيب .

يقول الجاحظ متحدثا عن بلاغة النبى : « ولم يطل (النبى) التماسا للطول ولا رغبة فى القدرة على الكثير ، ولكن المعانى اذا كثرت ، والوجوه اذا افتنت كثر عدد اللفظ وان حذفت فضوله بغاية الحذف » (78) .

---

(77) الجاحظ ، الحيوان ـ ج 1 ص 91 .
(78) الجاحظ ، البيان ... ج 3 ص 227 .

وقد عرض الجاحظ بصفة خاصة لظاهرة قلة عدد اللفظ فألم بالعوامل الرئيسية التى تتحكم فى هذه الظاهرة وهي الذوق الفنى والنقد الذاتى فضلا عن التجربة ، وهذه القلة تنبىء عن قوة واقتدار وثوق شديد الى الكمال ، على أن هناك وجها آخر للقلة .

« ... والقلة تكون من وجهين : أحدهما من جهة التحصيل والاشفاق من التكلف ... وعلى البعد من الصنعة ، ومن شدة المحاسبة وحصر النفس حتى يصير بالتمرين والتوطين الى عادة تناسب الطبيعة . وتكون من جهة العجز ونقصان الآلة ، وقلة الخواطر ، وسوء الاهتداء الى جياد المعانى ، والجهل بمحاسن الالفاظ » (79) .

ولئن عظم الكاتب المعنويون شأن الايجاز البليغ وأشادوا أيما اشادة بفضائله وحرصوا على التزامه ، وألحوا فى الدعوة الى اتباعه فانهم لم يصدروا فى ذلك عن محض المصادفة والاتفاق أو بدافع التقليد واجترار تعاليم السلف وتوجيهاتهم ، وانما عن وعى عميق لطبيعة اللغة وادراك دقيق لامكاناتها وحدودها ، وفهم صحيح لعلاقة الفن بالحياة ، وباختصار ، عن تجربة شخصية أصيلة لطبيعة هذا الثالوث وما ينتظمه من علاقات : اللغة ، الفن ، الحياة .

فالايجاز ليس فضيلة كمالية ... حلية عمد اليها الكتاب من تلقاء أنفسهم وكانوا أحرارا فى حل من اصطناعها أو تركها بل هى ــ أصلا ــ ضرورة حتمية فرضتها كل من طبيعة اللغة والفن .

لقد تفطن بعض الكتاب (وهم نخبة من الافذاذ أوتوا حظا نادرا ممتازا من ثراء التفكير وعمقه ، وخصوبة الاحساس ورهافته ، ودقة الملاحظة ونفاذها) تفطنوا الى التفاوت الكبير والبون الشاسع بين امكانيات اللغة وطاقاتها وبين ما تزخر به النفس من خواطر وأحاسيس ومعان لا حصر لها ، ولا حد ، ولعل هذه الظاهرة ــ أعنى قصور اللغة ــ هى السبب فى استحالة التواصل التام الاكمل بين البشر فاذا هم وحدات مغلقة ينظر بعضها الى بعض من كوى ضيقة لا تفي بالحاجة ولا تشفى الغليل .

يقول الجاحظ : « ... ثم اعلم حفظك الله أن حكم المعانى خلاف حكم الالفاظ ، لان المعانى مبسوطة الى غير غاية ، وممتدة الى غير نهاية ، وأسماء المعانى مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة » (80) .

---

(79) الجاحظ ، البيان ج 3 ص 227 .

(80) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 68 .

وقد اتخذت هذه التجربة ـ تجربة قصور اللغة ـ شكل المأساة الوجودية الاليمة يتمزق فيها الكاتب بين الاحساس المرير بالعجز والشوق الملحاح الى الكمال وهو مع ذلك لا ينى بجهد نحو هذا الافق الممتنع أبدا ، معللا نفسه بالدفو منه فى كل خطوة فى ضرب من التمويه تتمثل فيه عظمة الانسان وبطولته واصراره العنيد على طلب المستحيل على الرغم من فشله وضعفه .

« ... وخواص الخواص معدومة الاسماء ونحن نحس بمعان جمة وفوائد كثيرة ، لا نستطيع صرفها عن أنفسنا ، وقد التبست بها ، وقرت فى أفنائها، ومع ذلك اذا حاولنا أسماءها عجزنا ، بل قد نعتاض من الاسماء الفائتة اشارات بصفات وتشبيهات تقوم لنا من بعد مقام الاسماء الفائتة ، ولكن لها فينا أعمال رديئة ، وابهامات عندنا فاسدة » (81) .

ويقول التوحيدى مؤكدا صعوبة عملية التعبير الفنى وما فيها من بالغ المشقة ، مبرزا الخصائص الذاتية (أعنى الموجودة فى ذات اللغة وجوهر طبيعتها) والعوائق الناشئة من تباين خصائص الكلام الجوهرية وتضاربها وتضادها مما يجعل هذه العملية أمرا متعذرا بل ممتنعا تحقيقه على الوجه الاكمل فى الكثير من الآحيان .

« ... فان الكلام (والمقصود هنا هو الكلام البليغ) صلف تياه لا يستجيب لكل انسان ، ولا يصحب كل لسان ، وخطره كثير ، ومتعاطيه مغرور ، وله أرن كأرن المهر ، واباء كاباء الحرون ، وزهو كزهو الملك ، وخفق كخفق البرق ، وهو يتسهل مرة ويتعسر مرارا ، ويذل طورا ويعز أطوارا ، ومادته من العقل والعقل سريع الحؤول ، خفى الخداع ، وطريقه على الوهم ، والوهم شديد السيلان ، ومجراه على اللسان ، واللسان كثير الطغيان ، وهو مركب من اللفظ اللغوى والصوغ الطباعى ، والتأليف الصناعى ، والاستعمال الاصطلاحى ، ومستملاه من الحجى ، ودريه بالتمييز ، ونسجه بالرقة ، والحجى فى غاية النشاط ... » (82) .

أما العامل الثانى الذى دعا الى الايجاز فهو طبيعة الفن ذاته . فالفن ، كما هو معلوم ، ليس اعادة للواقع .. نسخة منه مطابقة له ، ولا يمكن أن يكون

(81) التوحيدى ، المقابسات ص 150 .

(82) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 9 ـ 10 .

كذلك ، لانه لو كان كذلك لزهدنا فيه ونفرنا منه واجتويناه ، فالواقع الاصلي يقينا خير غنى عن هذه الصورة المسخ الفاقدة المعنى الخالية من الحياة .

انما الفن يغنينا في صميمه ، صورة موجزة مركزة من الواقع ، جمعت فألفت بين أهم خصائص هذا الواقع وأدلها عليه ، تلك التي « تلخصه » أحسن تلخيص ، وتجمله أبلغ اجمال بحيث يقوم الجزء مقام الكل خير قيام ، ويغنينا القليل عن الجميع ، وما ذاك الا لانها صورة حية اصطبغت بروح الكاتب ، وحملت أثرا من نفسه ، وقبسا من فكره فاذا هي كائن له معنى ودلالة وتعبير . الفن اختيار وتركيز أو لا يكون .

شيء من هذا المعنى نجده في كلمة لقدامة بن جعفر ، ولئن قصد فيها الى الشعر فهي تنطبق على النثر الفني أيضا .

« ... ولما كان أكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم **باظهرها فيه وأولاها** حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته » (83) .

الادب الحق لا يمكن أن يكون اذن الا تلميحا ... اشارة موحية أو ايماء بليغا ، ولعلنا نجد شيئا من هذا المعنى في هذه الفقرة من المثل السائر .

يقول ابن الاثير : « ... والنظر فيه (أي الايجاز) انما هو الى المعاني لا الى الالفاظ . ولست أعني بذلك أن تهمل الالفاظ بحيث تعرى عن أوصافها الحسنة ، بل أعني أن مدار النظر في هذا النوع انما يختص بالمعاني . فرب لفظ قليل يدل على معنى كثير ، ورب لفظ كثير يدل على معنى قليل ، ومثال هذا كالجوهر الواحدة بالنسبة الى الدراهم الكثيرة ، فمن ينظر الى طول الالفاظ يؤثر الدراهم لكثرتها ، ومن ينظر الى شرف المعاني يؤثر الجوهرة الواحدة لنفاستها » (84) .

وأبلغ من هذا القول وأشد قربا من جوهر الفن وأقوى دلالة عليه ما يلي :

---

(83) قدامة بن جعفر ، كتاب نقد الشعر ص 118 .

(84) ابن الاثير ، المثل السائر ج 2 ـ ص 71 ـ 72 .

« اما الايجاز بالحذف فانه عجيب الاثر شبيه بالسحر وذاك أنك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكـر ، والصمت عن الافادة أزيد للافـادة ، وتجـدك أنطق ما تكون اذا لم تنطق وأتم ما تكون مبينا اذا لم تبين ... » (85) .

قصارى القول في هذا المعنى أن الكتاب الكلاسيكيين قد سلكوا مسلـك الايجاز في كتابتهم عن وعي صادق عميق لفضائله ودواعيه ، وامتازوا خاصة بمفهوم جديد لحقيقة الايجاز يتسم بالمرونـة والشمول بحيث أصبـح السمـة المميزة المشتركة بين جميع درجات الكلام البليغ (86) ، مهما اختلف مـداه ومقدار طوله ، وذلك لان الايجاز عندهم قرين الدقة والتركيز والافادة ، وهو لذلك أوفق أسلوب للتعبير عن الادب كما فهموه وجهدوا في تحقيقه ... أدب قوامه ثراء في الفكرة واقتصاد في التعبير وذلك معناه : ابلغ التأثير باقل ما يمكن من الوسائل .

هـ ـ « السهولـــة »

ـ أو لغة وسط لا غرابة ولا ابتذال ، لا تفريط في الصنعة ولا افراط :

مظهر آخر من مظاهر التوازن في الكتابـة (وهو تجسيم لهـذا المبـدأ الاساسي عند الكلاسيكيين) « السهولة » أو التوسط بين الغرابة والابتذال وعدم التفريط في الصنعة والافراط .

وللسهولة معنيان بينهما علاقة وثيقـة أحدهما يفضي الى الآخـر بحيث يعتبران متكاملين ، أولهما متداول وهو اليسر والوضوح ، والثاني : الخلو من التكلف .

واليسر يتمثل في نوعيـة المفردات التي يستعملها الكـاتب وحظها مـن البيان والوضوح . ولما كانت غاية الكاتب « المعنـوي » هي كمال الافهام فهـو حريص على استخدام المستعمل المتداول من الالفـاظ اذ أنه يروم أن يخـاطب جمهورا واسعا من القراء ، ويتوق الى أن يفهمه الخاص والعـام ، ولانه أيضـا متأصل في مجتمعه منفتح غاية الانفتاح على الواقع والحياة وعلى الكون باسره .

---

(85) ابن الاثيـر ، المثل السائـر ج 2 ـ ص 81 .

(86) جاء في كتاب الصناعتين : « ووجدنا الناس اذا خطبوا في الصلح بين العشائر أطالوا ، واذا أنشدوا الشعر بين السماطين في مديح الملوك أطنبوا ، والاطالة والاطناب في هذه المواضع ايجاز » ص 192 ، وهذه الجملة منقولة (مع تصرف قليل) عن الجاحظ ، أنظر الحيوان ج 1 ص 92 ـ 93 .

فهو بحاجة اذن الى اللغة الكفيلة بالتعبير عن مختلف ما يعرض لـه من عديـد الاحاسيس والاخيلـة والافكار تعبيرا قويـا فى دقته وايحائـه ، يحمـل فى تضاعيفه نبض الحيـاة التى يعبر عنها وما فيهـا من حركـة وجيشان وخصب وثراء ودلالات وأسرار ... لغة طيعة مرنة صقلها الاستعمال وأثراهـا دون أن يبليها ويفل حدها ويفقدها نظرتهـا وحسنهـا ، ثم انها قريبـة من جمهـور المتأدبين مألوفة عندهم من حيث طبيعة ألفاظها الا أنها غريبة ممتازة بتركيبها وبنائهـا .

الى هذا المعنى ذهب ابن الاثير حين ذكر أركان الكتابة معـددا اياهـا . قال : « ... الركن الرابع : أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلوقـة بكثـرة الاستعمال ، ولا أريد بذلك أن تكون ألفاظا غريبة ، فان ذلك عيب فـاحش ، بل أريد أن تكون الالفاظ المستعملة مسبوكة سبكا غريبا ، يظن السامع أنهـا غير ما فى ايدى الناس ، وهى مما فى ايدى الناس ... » (87) .

تلـك هى الفصاحة الحـق عند ابن الاثيـر وقد عـرض لمعناهـا بالشرح والتدقيق والتصحيح والتحقيق ، مشهرا بانحراف بعض الادعياء من الادباء .

« ... وقد رأيت جماعـة من مدعى هـذه الصناعة يعتقـدون أن الكـلام الفصيح هو الذى يعز فهمه ، ويبعد متناوله ، واذا رأوا كلاما وحشيا غـامض الالفاظ يعجبون به ويصفونه بالفصاحة وهو بالضد من ذلك ، لان الفصاحـة هى الظهور والبيان لا الغموض والخفاء » (88) والفصيح هو المستعمل الحسن .

ولنا أن نتساءل كيف نميز الفصيح من غير الفصيح وما هى الحجـة فى ذلك والمقياس ؟ فيجيبنا ابن الاثير بأن معيار الفصاحة هو الذوق السليـم لا تقليد السلف واعتمـاد أقوال البيـانيين فهو يحيلنـا على الاحساس المبـاشر والتجربة الذاتية الممهد لها طبعا بثقافة أدبية متينة .

وينبغى القـول فى تأكيـد ـ اعترافا لابن الاثير بالفضل والتفـوق فى صناعة النقد ـ بأنه ، ايمانا منه بسنة التطور ، من القائلين فى حزم وصراحة ووضوح بتطور الذوق ـ ومن ثم اللغة ـ تبعا لتطور الحياة الاجتماعية .

قال فى تصنيف الالفاظ الفصيحة : « الالفاظ تنقسم فى الاستعمال الى جزلة ورقيقة ، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه . ولست أعنى بالجزل

(87) ابن الاثيـر ، المثـل السائـر ج 1 ص 72 ـ 73 .
(88) ـ ـ ـ ج 1 ص 168 .

من الالفاظ أن يكون وحشيا متوعرا عليه عنجهية البداوة ، بل أعنى بالجزل أن يكون متينا على عذوبته فى الفم ، ولذا ذاته فى السمع . وكذلك لست أعنى بالرقيق أن يكون ركيكا سفسفا ، وانما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم الملمس . وأما البداوة والعنجهية فى الالفاظ فتلك أمة قد خلت ، ومع أنها قد خلت وكانت فى زمن العاربة ، فانها قد عيبت على مستعملها فى ذلك الوقت ، فكيف الآن وقد غلب على الناس رقة الحضر ! ؟ » (89) .

وجاءت هذه المعانى نفسها فى قوله : « ... ان الالفاظ داخلة فى حيز الاصوات لانها مركبة من مخارج الحروف ، فما استلذه السمع منها فهو الحسن ، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح . واذا ثبت ذلك فلا حاجة الى ما ذكر من تلك الخصائص والهيئات التى أوردها علماء البيان فى كتبهم ، لانه اذا كان اللفظ لذيذا فى السمع كان حسنا ، واذا كان حسنا دخلت تلك الخصائص والهيئات فى ضمن حسنه » (90) « ونحن فى استعمال ما نستعمله من الالفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز . وهذا كلام يرجع الى حاكم الذوق السليم » (91) .

وقال ايضا فى نفس الموضوع رافضا بقوة وصرامة كل تبعية للعرب الاوائل فى امر الذوق ، معبرا عن اعتقاده بأن لكل جيل وعصر ذاتيته الخاصة وهى المرجع والحكم فى مسألة الذوق :

« ... ومع هذا فان القول بـ « أن العرب كانت تستعمل من الالفاظ كذا وكذا دليل على أنه حسن » قول فاسد لا يصدر الا عن جاهل ، فان استحسان الالفاظ واستقباحها لا يؤخذ بالتقليد من العرب لانه ليس للتقليد فيه مجال ، انما هو شىء له خصائص وهيئات وعلامات اذا وجدت علم حسنه من قبحه ، وقد تقدم الكلام علىذلك ... وأما الذى نقلدالعرب فيه منالالفاظ فانماهو الاستشهاد بأشعارها ... والاخذ بأقوالها فى الاوضاع النحوية ... **وما عداه فلا** ... » (92) .

ويبلغ من انفتاح ابن الاثير للحياة المعاصرة ومسايرته للتطور وجرأته وصدقه فى التزام هذا الموقف أن يطبق قانون النسبية حتى على لغة القرآن

---

(89) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 168 .
(90) – – – ج 1 ص 149 .
(91) – – – ج 1 ص 287 .
(92) – – – ج 1 ص 151 .

الكريـم ، حثا على الحريـة والاجتهـاد ، فيعيب على الكاتب استعمـال غريب القرآن على حسنـه وفصاحتـه بالنسبـة الى اطاره وزمنـه ، فالـذوق شيء والاستعمال شيء آخر أعنى ان الذوق اوسع مجالا من الاستعمال ، فالكاتب الحق من لا يحمله اعجابه بالقديم وكلفه به الى تقليده ومحاكاته .

« ... فالالفاظ اذن تنقسم ثلاثة أقسام : قسمان حسنان ، وقسم قبيح ، فالقسمان الحسنان أحدهما ما تداول استعماله الاول والآخر من الزمن القديم الى زماننا هذا ، ولا يطلق عليه أنه وحشى . والآخر ما تداول استعماله الاول دون الآخـر ، ويختلف فى استعماله بالنسبـة الى الزمن وأهلـه ، وهذا هو الذى لا يعاب استعماله عند العرب ، لانه لم يكن عندهم وحشيا ، وهو عندنا وحشى ، وقد تضمن القرآن الكريـم منه كلمـات معدودة ، وهى التى يطلق عليها غريب القرآن ، وكذلك تضمن الحديث النبوى منه شيئا ، وهو الذى يطلق عليه غريب الحديث » (93) .

ونفس الموقف ، أعنى المعاصرة البصيـرة الواعية والمسايـرة الذكيـة للتطور ، دعاه الى أن يحسب حسابا لذوق العامة ويـأخذ هذا الذوق بعيـن الاعتبار بالنسبة الى لغة الكتابة . فعلى الكاتب ، فى نظره ، أن يرفض الكلمة الفصيحة اذا كانت مستهجنة بشعة عند العـوام وهو يستند فى تحليلـه الى منطلقات لغوية اجتماعية صحيحة مما يدل على سعة اطلاع على شؤون اللغـة ودقة ملاحظة واستقصاء فى البحث .

« .. ومن أوصاف الكلمة أن لا تكون مبتذلة بين العامة ... فان لفظة الصرم فى وضع اللغة هو القطع يقال : صرمه اذا قطعه ، فغيرتها العـامة وجعلتهـا دالة على المحل المخصوص من الحيوان دون غيره ، فابدلوا السين صادا ومن اجل ذلك استكره استعمال هذه اللفظة ، وما جرى مجراها ، لكن المكروه منها ما يستعمل على صيغة الاسميـة ... وأمـا اذا استعملت على صيغة الفعـل كقولنا : صرمه صرمته وتصرمه فانها لا تكون كريهة **لان استعمال العامة لايدخل فى ذلك .** وهذا الضرب المشار اليه لا يعاب البدوى على استعماله كما يعاب المتحضر ، لان البدوى لم تتغير الالفاظ فى زمنه ولا تصرفت العامة فيها كما تصرفت فى زمن المتحضرة من الشعراء ، فمن أجل ذلك عيب استعمال لفظة الصرم وما جـرى مجراهـا على الشاعر المتحضر ، ولم يعب عـلى الشاعـر المتبـدى ... » (94) .

(93) نفس المصـدر ج 1 ص 156 .
(94) – – – ج 1 ص 180 .

ومن أسبق الادبــاء الى اعتبار الواقع ... واقع اللغــة الحــى ، وأشدهم اهتماما بالاستعمال المعاصر الجــاحظ ، فهــو لم يستنكف عند سرد بعــض الاخبار والقصص من ايراد بعض الكلمات العاميــة وقد اورد احيانا عبــارات وجملا باكملها ، مراعيا فى ذلك بلاغتها الخاصة التى لا يمكن ان يحل محلهــا الفصيح . ولئن سلك أبو عثمــان هذا المسلك فذلك عشقا للواقع ولفــرط تجاوبه مع الحياة وقربه من الشعب ودقة حسه اللغوى .

قال فى خاتمة خبــر رواه عن استاذه النظام ، وكان يسير معــه ليلا في بعض طرقات الابلة اذ تصدى لابراهيم النظام كلب وألح عليه ... « فكان آخر كلامه ان قال : « ان كنت سبع (كذا) فاذهب مع السباع ، وعليك بالبرارى والغياض ، وان كنت بهيمــة فاسكت عنا سكوت البهائم » **ولا تنكر قــولي وحكايتى عنه بقول ملحون** ، من قولى « ان كنت سبع » ولم أقل : ان كنت سبعــا » (95) .

فمما لا شك فيه ان كلمة « سبع » على الوجه الذى نطق به النظام دون التــزام للاعراب هى ابلغ منها منطوقــة نطقا فصيحــا بالنظر الى المقــام أى الحال ... حال الانفعال التى كان عليها النظام لانها أدل على الاحساس الحى المباشر وأوثق صلة به وهى أدل أيضا على معنى البــأس والهــول المقترنين بالنطق العامى للكلمة .

وهذا الشاهد (ومثله كثير) يدل دلالة قاطعة على ان لغــة العــوام قد بلغت فى عصر الجاحظ من التطور والنضج والقدرة على التعبير ما اكسبهــا خصوصية تختلف عن خصوصية اللغة الفصحى ، وعلى ذلك فما كان يمكن أن تقوم الفصحى بوظيفة العامية وتغنى عنها .

يقول الجاحظ تعليقا على هذا الخبر مبررا استعمال اللحن المشار اليه ، معللا ذلك بالرجوع الى طبيعة اللغــة أى اعتياد الناس لصور معينــة وهياكل خاصة من التعبير بحيث قد التحمت بانفسهم ، وأصبحت جزءا من شخصية كل منهم أى ذوقه وتفكيره ، والجاحظ يعتمد فى تحليله اللغوى ظاهرة ارتباط اللفظ بالمعنى فى اللغــة او وحدة الشكل والمضمــون ، فــان أدنى تغير فى اللفظ وبخاصة فى التركيب ينشأ عنه تغير فى المعنى ، والعكس .

---

(95) الجــاحظ ، الحيــوان ج 1 ص 281 ـ 282 .

« ... وأنا أقول : ان الاعراب يفسد نوادر المولدين ، كما ان اللحن يفسد كلام الاعراب ، لان سامع ذلك الكلام انما اعجبته تلك الصورة وذلك المخرج ، وتلك اللغة وتلك العادة ، فاذا دخلت على هذا الامر ــ الذى انما اضحك بسخفه وبعض كلام العجمية التى فيه ــ حروف الاعراب والتحقيق والتثقيل وحولته الى صورة ألفاظ الاعراب الفصحاء ، وأهل المروءة والنجابة انقلب المعنى مع انقلاب نظمه ، وتبدلت صورته » (96) .

فينبغي اذن أن تكون لغة الكاتب قريبة ميسورة لكن من غير ان تكون مبذولة مبتذلة اذ « نحن فى استعمال ما نستعمله من الالفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز » (97) . ولان الفن ــ كما قد قلنا ــ ليس نقلا حرفيا للواقع وانما هو اختيار وتركيز وسمو بالواقع تحويرا له وخلقا ثانيا .

هذا هو جانب الامتياز والامتناع فى النثر الفنى ، وهو يشمل ــ عدا اختيار الكلمة « الافصح » الانسب الادل وغرابة النظم ــ ثراء المضمون وعمقه وما يستتبعه هذا العمق والثراء من دقة وتفصيل فى الاداء ومن استقصاء وتحليل ، وهذا هو بالذات معنى قولهم « البلاغة ما فهمته العامة ورضيته الخاصة » (98) .

ولقد أجمع المعنويون على اعتبار « السهل الممتنع » ذروة الفن والمثل الاعلى الذى لا يزال الكاتب الاصيل يتوق ويجهد لبلوغه ويرى الفوز به غاية أمانيه وعنوان عبقريته وخلوده لانه يكون حينئذ قد أدرك الكمال أو هو قاربه وأشرف عليه ، ودانت له الصناعة برمتها ، وأمكنته من جميع أسرارها ومفاتيحها .

يقول التوحيدى : « وفى الجملة أحسن الكلام ما رق لفظه ، ولطف معناه ، وتلألأ رونقه ... يطمع مشهوده بالسمع ويمتنع مقصوده على الطبع ، حتى اذا رامه مريغ حلق ، واذا حلق أسف ، أعنى : يبعد على المحاول بعنف ، ويقرب من المتناول بلطف » (99) .

---

(96) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 282 .

(97) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 287 .

(98) التوحيدى ، البصائر ،،، م . ثالث (1) ص 241 .

(99) التوحيدى ، الامتاع ،،، ج 2 ص 145 .

قال ابن الاثيـر : « ... وهناك معترك الفصاحة التى تظهر فيه الخواطـر براعتها والاقلام شجاعتها كما قال البحترى :

باللفظ يقرب فهمـه فى بعـده عنـا ويبعـد نيلـه فى قربـه

وهذا الموضع بعيد المنال كثير الاشكال ، يحتاج الى لطف ذوق وشهامة خاطر ، واذا سموت أيها الكاتب الى هذه الدرجة ... علمت حينئذ أنه كالروح الساكنة فى بدنك التى قال الله فيها : « قل الروح من أمر ربى » وليس كل خاطر براق الى هذه الدرجة ... » (100) .

ولئن كان لهذا اللون من الادب مثل هذه المنزلة الشامخة فذلك يرجع الى اعتبارين هما فى حقيقة الامر عامل واحد لا يتجـزأ ، أولهما : أن « السهـل المتنع » مزيج رائع فريد فى هندسته وتركيبه اذ يؤلف بين شيئيـن همـا كالضدين لا يجتمعان : البساطة والعمق ، والسهولة والثراء ، وثانيهما : أنه أوسع ألوان الادب مـدى وأكثرها شمولا لشتى أصناف القـراء ، أيا كـانت منازلهم الاجتماعية ومستوياتهم الثقافية وهو ـ من ثـم ـ أقوى هذه الالـوان نفاذا وتأثيرا فى النفس البشرية فكان بحق أدبا وسطا ... جسرا بين طبقات المجتمع الواحد ... همزة وصل بين مختلف الشعـوب ... عنصـر توحيـد وتأليف لا أداة تقسيم وتفريق . واستعلاء وانغلاق .

جاء فى البيـان والتبيين : « والمعنى ليس يشرف بأن يكـون من معـانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة ، وانما مدار الشرف على الصواب واحراز المنفعة ، مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى . فان أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك . وبلاغة قلمك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك على أن تفهـم العامـة معـانى الخاصة وتكسوها الالفاظ الواسطة التى لا تلطف على الدهماء ولا تجفـو عـن الاكفاء ، فأنت البليغ التام » (101) .

ولن يترقى الكاتب الى مثل هذه المرتبة الا بأن يتجنب عيبين فادحين من شأنهما أن ينـالا من سلامـة فنه ويلحقا بـه أشد الضرر ، وهمـا الابتـذال والتكلف ، لان سر بلاغة « السهل المتنـع » كما قد لمحنا سابقا ـ يتمثل فى توازنه الدقيق واعتداله التام وتوسطه بين الطبع الاملس العارى فى بساطته

---

(100) ابن الاثيـر ، المثل السائـر ، ج 1 ـ ص 73 .

(101) الجـاحظ ، البيـان ،،، ج 1 ص 106 ـ 107 .

وبراءته ، فى خشونته وغلظته ، وتعثره وتضاربه ، وبين التصنع المقيت فى تحذلقه وتبلده ، فى تخنثه وميوعته ، فى زيفه وغروره .

الابتـــذال :

الابتذال ليس صفة مقصورة على اللفظ (أو المعنى صورة كان أو فكرة) الذى كثر استعماله حتى بلى وزالت عنه قوته وانطفأ رونقـه وفقد فاعليتـه ، وليس أيضا صفة مخصوصة فقط باللفظ الهجين السوقى يورده الكاتب دون ضرورة أو فائدة تدعو الى استعماله ، وانما يشمل الابتذال طريقة التعبير عن المشاعر والافكار ، وما يشترط فى التعبير الفنى عنهـا من لياقـة واحتشام وتهذيب لا ينافى الجرأة والواقعية فى شىء بل هو يسايرهـا وينسجم معهـا ويزيدها دعما وقوة ونفاذا وتأثيرا .

ولعل أبلغ مثال نستشهد به فى هذا المقام « رسالة التربيع والتدويـر » التى تعد نموذجا راقيا ممتازا من « الهجـاء » البرىء من الشتم والطعـن فى الاعراض والتشنيع بالكرامة الانسانية وهى صفات حفل بها شعر الهجـاء فى الادب العربى وبخاصة النقائض .

وهنا الفرق بين المتحضر وغيـر المتحضر والبون الشاسع بيـن المثقـف الاصيل والمثقف اسما وتجـوزا . فمما لا شك فيه أن الـذوق فى الكتابـة لا ينفصل تماما عن الخلق بل ان الذوق عند المثقف الحـق هو الى حد ما حاسـة خلقية تنفر عفوا من المعانى السمجة البشعة بوازع من الخلق والحس الجمـالى معا ، فللكتابة حرمة وامتياز ، وترفع واباء . وتذمم وحياء ، وتصون عن السخافة والرذالة .

على هذا الوجه ينبغى أن نفهم تعليقين وردا اثر خبرين ذكرهما الجـاحظ فى البيان . أولهما من الجاحظ نفسه : « ... وتدل كلمة خالد (ابن صفوان) هذه على انه يحسن ان يسب سب الاشراف » (102) والثـانى هو جـزء مـن الخبر : « ... هذا وأبيك الشتم لا ما تأتى به السفلة ! » (103) .

ذلك هو الفرق ما بين السخرية والثلب ، وبين النقد والسب ... بيـن السخرية الراقية الذكية الواعية والهجاء الرخيص المفحش البذىء .

(102) الجـاحظ ، البيـان ،،، ج 1 ص 52 .
(103) الجـاحظ ، البيـان ،،، ج 1 ص 250 .

فالجاحظ بالرغم من اعجابه البالغ بالتراث العربى (أعنى الشعر القديم والبلاغة القديمة) واقتباسه منه فهو ينحو منحى آخر جديدا . انه حريص على انشاء أدب متحضر أصيل يستوحى قيمه ومقاييسه من الحضارة الجديدة الناشئة ... أدب جذوره عربية الا أنه متفتح متطور متحرك فى اتجاه التاريخ، قد طعم بفروع أجنبية وأفاد ـ اقتباسا وتمثلا ـ من مكاسب الثقافات القديمة.

التكلف :

التكلف نوعان : أحدهما ناشىء عن ضعف فى الطبع أو عن نقص عارض، وثانيهما عن اقتدار وفرط اعتداد بالنفس يبلغ حد الصلف والغرور فيخل بالتوازن الضرورى بين الطبع والصناعة ، وذلك نتيجة لعرقلة أو تعطل ما يتطلبه هذا التوازن من رقابة مشددة على الكتابة وتسليط لملكة النقد الذاتى دون رحمة ولا هوادة على ما تجود به القريحة .

أما الاديب المتكلف عن عجز أو عن ضعف عارض عابر فهو يؤتى من كزازة القريحة واحتباس غيثها وعدم استيضاح المعانى واستعصائها . وأصل التكلف ومبعثه هو تعنت الاديب واصراره على التحرير وطبعه لا يسعفه ولا يؤاتيه والمادة مفقودة لديه . وفى مثل هذه الحال تختل العلاقة بين اللفظ والمعنى وينعكس الوضع الطبيعى للكتابة فاذا اللفظ أول والمعنى هو المحل الثانى . واذا الاديب يخطب ود المعنى متوسلا اليه باللفظ جهده ، وهو يظن أن سيستجيب له ويمتثل لرغبته امتثالا . وتجده ، والحالة تلك ، وقد فقد الحافز والدليل والنور الملهم بفقدان التجربة ، يستل الالفاظ ويغتصبها اغتصابا ويضم بعضها الى بعض تلفيقا ، وكأنه دضغطها وبكرهها على اللقاء والتجاور .

ونتيجة ذلك أن تكون الكتابة فاترة لا روح فيها ... مجرد كلام عادى لا يغنى من جوع اذ قد صنع عبثا دونما داع له أكيد ولا اقتضاء ، فلا سلاسة ولا انطلاق ولا حركة ولا ايقاع ، وانما هى الفاظ وعبارات يتبرأ بعضها من بعض وكأنها تتحامل فى سيرها مترددة متعثرة فشلا وضعفا .

قال أبو هلال العسكرى : « ... اذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وتنوق له كرائم الالفاظ ... واعمله ما دمت فى شباب نشاطك . فاذا غشيك الفتور وتخونك الملال فامسك ، فان الكثير مع الملال قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس ، والخواطر كالينابيع يسقى منها شىء بعد

شىء ، فتجد حاجتك من الرى ، وتنال أربك من المنفعة . فاذا أكثرت عليها نضب ماؤها ، وقل عنك غناؤها ... » (104) .

وقال في خصوص التكلف : « ... ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا متجعدا جلفا » (105) .

وليس كذلك الشأن بالنظر الى الكاتب الذى ينشىء بوحى من معانيه وبدافع من تجربته الصادقة الحية فالالفاظ تنقاد له في أغلب الاحيان انقيادا، وتلتئم وتنتظم عفوا في صورة وحدات أو كتل متلاحقة متآلفة يدعو بعضها بعضا ويقتضيه ، وفيها ومنها القوة الجاذبة الباعثة على الموافقة والانسجام .

ومن خصائص هذه الحال أن تسبق التراكيب فى الذهن المفردات ، فكأن التراكيب قوالب لها ، وهذا معنى قول بعضهم يصف بلاغة أحد الكتاب « معانيه قوالب لالفاظه » (106) فالمعنى الحى الخصب ليس فكرة مجردة وانما هو كتلة من فكر واحساس وخيال تحمل كالنواة فى باطنها شكلها الآتى مشروعا متطلعا مترصدا للبروز . فالمعنى اذن هو مضمون ثم هو فى الآن نفسه شكل (أو صورة) بالقوة ويأتى اللفظ منجذبا اليه فيملأ الاطار ويجسم الصورة (أى التركيب) فى آن معا .

جاء في كتاب الصناعتين : « والكلام اذا خرج فى غير تكلف وكد وشدة تفكر وتعمل كان سلسا سهلا ، وكان له ماء ورواء ورقراق ، وعليه فرند لا يكون على غيره مما عسر بروزه واستكره خروجه » (107) .

أما التكلف عن اقتدار فهو شأن الكاتب القوى الطبع أمكنته التجربة من عطائها الا أنه اجتمع عليه أثناء عملية الخلق أمران هما آفة الكتابة : ميل شديد الى الزخرف والالحاح فى تعمق المعانى وضرب من السكر بالقوة والبراعة

---

(104) أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 133 .
(105) — — — — ص 139 .
(106) ابن رشيق القيروانى ، كتاب العمدة ج 1 ـ ص 107 .
(107) ابو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 171 . ويقول الجاحظ فى هذا المعنى : « ... والذى تجود به الطبيعة وتعطيه النفس سهوا رهوا ، مع قلة لفظه وعدد هجائه ، أحمد أمرا وأحسن موقعا من القلوب ، وانفع للمستمعين من كثير خرج بالكد والعلاج ... » البيان ج 3 ص 228 .

أدخلا الضيم على حاسة النقد فيه ، ومن شأن هذا الكاتب ألا تروقه البساطة فى الفن وألا يقنع بالجمال الطبيعى عليه لمسة خفيفة لا تكاد ترى من الحسن المصنوع فيأبى الا أن يمعن فى زخرفة اللفظ وتوشيته بأنواع البديع وفى اعتصار المعانى واستدرارها وتفريعها والتزيد فيها يؤاخى بينها ويقابل ويزاوج ويطابق ، فيأتى بالسجع والجناس حيث لا ينساق ولا ينسجم السجع والجناس ، ويمد فى المعنى ويمط ، ويدقق ويشقق حيث يكون الاقتصاد أحسن وأشفى ، رائده الفن الصرف واحراز الجمال لذاته وقد انحرف عن جادة الطبع وتجافى عن خط التجربة ونسقها وأخطأ الطريق والغاية وفاته انه بالالحاح فى التحسين يشوه الحسن حتما ويمحوه وأنه انما يكتب ليقرأ وليفهم فيفيد .

قال عبد القاهر الجرجانى : « ... وقد تجد فى كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع الى ما له اسم فى البديع الى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين ، ويخيل اليه أنه اذا جمع بين أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه فى خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده كمن ثقل العروس باصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها » (108) .

يقول الجاحظ فى هذا المعنى مرغبا فى السهولة والاعتدال ومحذرا من مغبة التكلف والاستكراه : « ... فالقصد من ذلك أن تجتنب السوقى والوحشى ولا تجعل همك فى تهذيب الالفاظ ، وشغلك فى التخلص الى غرائب المعانى، وفى الاقتصاد بلاغ ، وليكن كلامك بين المقصر والغالى » (109)

وليزيدنا اقناعا بهذه النصيحة يشفعها بمثال حى مباشر فيعطينا لمحة عن طريقته فى الكتابة وصورة من معاملته للفظ والمعنى وهو فى أوج عمله وغاية نشاطه معاناة للخلق وصراعا مع الكلمة ، وكأنه أدخلنا لحظة الى مختبره الفنى واطلعنا على بعض من سر صناعته وكيفية احتمائه من عيب التكلف .

---

(108) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 13 ـ جاء فى « البصائر والذخائر » : « قال فيلسوف للاسكندر : أيها الملك انى مررت بمصور فقلت : انك أكثرت حلى هذه الجارية فقال : نعم ، لم يمكنى أن أجعلها حسنة فجعلتها غنية » المجلد الثانى (2) ص 852 . وهذا القول فى نظرنا يمثل ادب اللفظين احسن تمثيل .

(109) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 176 .

« ... فان رأيي في هذا الضرب من هذا اللفظ أن أكون ما دمت في المعاني التي هي عبارتها ، والعادة فيها أن ألفظ بالشيء العتيد الموجود ، وادع التكلف لما عسى الا يسلس ولا يسهل الا بعد الرياضة الطويلة ... » (110) .

وما حرص المعنويين الشديد الملح على تجنب التكلف حرصا متمثلا في العديد من الشواهد الا نتيجة لايمانهم بقيمة الكلمة ، وبتأثيرها البالغ في النفس البشرية انعاشا لها واخصابا ،وقدرتها على تغيير الواقع واصلاحه بتنمية العقول وتبصيرها ، والتكلف في اعتقادهم اكبر عائق في طريق الكمال الفني وهو شر آفات الكلمة يقضي على فاعليتها ويجعلها لغوا باطلا .

ويقول الجاحظ وكاني به قد رسم في هذه الفقرة دستور الكلاسيكيين الفني ونظرتهم الواسطة الشمول الى الادب : « ... ومتى شاكل ـ ابقاك الله ـ ذاك اللفظ معناه ، واعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحال وفقا ، ولذلك القدر لفقا ، وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف كان قمينا بحسن الموقع ، وبانتفاع المستمع ، واجدر ان يمنع جانبه من تناول الطاعنين ، ويحمي عرضه من اعتراض العائبين ، والا تزال القلوب به معمورة ، والصدور ماهولة ومتى كان اللفظ ايضا كريما في نفسه ، متخيرا في نفسه ، وكان سليما من الفضول ، وبريئا من التعقيد حبب الى النفوس واتصل بالاذهان ، والتحم بالعقول ، وهشت اليه الاسماع ، وارتاحت له القلوب ، وخف على ألسن الرواة ، وشاع في الآفاق ذكره ، وعظم في الناس خطره ، وصار ذلك مادة للعالم الرئيس ، ورداضة للمتعلم الريض . فان اراد صاحب الكلام صلاح شان العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص ، وينصح ولا يغش ، وكان مشغوفا باهل الجماعة ، شنفا لاهل الاختلاف والفرقة جمعت له الحظوظ من اقطارها ، وسيقت اليه القلوب بازمتها ، وجمعت النفوس المختلفة الاهواء على محبته ، وجلبت على تصويب ارادته . ومن اعاره الله من معونته نصيبا ، وافرغ عليه من محبته ذنوبا جلبت اليه المعاني ، وسلس له النظام ، فكان قد اعفى المستمع من كد التكلف ، واراح قارىء الكتاب من علاج التفهم » (111) .

---

(110) الجاحظ ، الحيوان ج 3 ص 368 .

(111) الجاحظ ، البيان ج 2 ص 7 .

و ـ النزعة العقلية عند « الكلاسيكيين » :

وقد تقوى النزعة العقلية وتعمق عند بعض الكتاب والنقاد الكلاسيكيين فاذا هي احد المقومات الرئيسية لشخصيتهم الادبية ، بل قد تكون عند بعضهم الميزة الغالبة على نوعية تفكيرهم وطليعة نظرتهم الى الادب والحياة .

وتتجلى هذه النزعة اولا ـ وقد لمحنا الى هذا آنفا ـ فى تصورهم لغائية الادب والنثر خاصة ، فالغاية من الكتابة التعمق فى فهم النفس البشرية والتعرف الى منزلة الانسان فى الكون . . . غاية يندفع اليها الكاتب جاهدا يحفزه عشق الحقيقة والشغف الظامىء بالمعرفة . وهو مع ذلك يعلم ان الانسان عالم فسيح لا حصر له ولا حد ... لغز محير تقصر دونه العقول والقلوب ، لما فيه من دقة ولطافة وتقلب واستحالة ، وتشعب وتعقير ، وتضارب وتناقض ، وتنافر وتشاكس ، وتأرجح وتمزق ، واخيرا من توحد والتئام رغم التعدد والتشتت .

يقول التوحيدى : « واوسع من هذا الفضاء حديث الانسان ، فان الانسان قد اشكل عليه الانسان » (112) .

والعقل مع ذلك لا ينحنى ولا ينهزم ، وهو يأبى الاذعان والاستسلام لا ينى يهتك الحجب ويغوص على الاعماق دون كلل ولا فتور ، همه التطلع الى حقائق الامور والاعراض عن البهرج والزيف ، ولا راحة له ولا قرار حتى يقف على لب الاشياء واخص الاسرار :

« واسرار الانسان فى نفسه ، واسرار نفسه فيه غريبة بديعة ، لا تستوعب بتحصيل ، ولا يوقف منها على تفصيل . ولهذا يجب البحث والنظر على طول الزمن ، فان الفائدة مع الزمان بطول الاعسار وشدة الاحتيار . » (113) .

ويقول التوحيدى : « فقال : هى (اى البلاغة) الصدق فى المعانى مع ائتلاف الاسماء والافعال والحروف ، واصابة اللغة ، وتحرى الملاحة المشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف . فقال له ابو زكرياء الصيمرى : « قد يكذب

---

(112) التوحيدى ، الهوامل والشوامل ص 180 .

(113) التوحيدى ، الاشارات الالهية ص 101 .

البليغ ولا يكون بكذبه خارجا عن بلاغته ! فقال : ذلك الكذب قد البس لباس الصدق ، واعير عليه حلة الحق ، فالصدق حاكم ، وانما رجع معناه الى الكذب الذى هو مخالف لصورة العقل الناظم للحقائق ، المهذب للاغراض ، المقرب للبعيد ، والمحضر للقريب » (114) .

ويقول ابو حيان فى نفس المعنى : « فلا تسحرنك الاسماء والكنى ، ولا يستهويك هذا الزبرج الذى تلحظ وترى ، فوراء حسك نفس ، ووراء نفسك عقل ، وفى اثناء العقل انت بما انت أنت ، لا بما به انت وغيرك » (115) .

ويلح التوحيدى على هذه النزعة العقلية ، او هى تلح عليه ، فى تصوره لغائية الادب الحاحا شديدا فيشمل فى نظرته وحكمه كلا من النثر والشعر ، ويطالبهما على حد سواء بالتزام الصدق ومراعاة الحقيقة .

« ... وليس الصواب مقصورا على النثر دون النظم ولا الحق مقبولا بالنظم دون النثر ، وما أردنا احدا اغضى على باطل النظم ، واعترض على حق النثر ، لان النثر لا ينتقص من الحق شيئا » (116) .

ويشاركه فى هذا الراى عبد االقادر الجرجانى وهو لا يقل تحمسا عنه للعقل واكبارا للحق وتحريضا على الاستنارة به والاخلاص له .

قال مفسرا الغرض من قول القائل ان « احسن الشعر اصدقه » :

« واما من قال ... خير الشعر أصدقه ... فقد يجوز ان يراد به ان خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وادب يجب به الفضل ، وموعظة تروض جماح الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح والحسن فى الافعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال ، وقد ينحى نحو الصدق فى مدح الرجال كما قيل : كان زهير لا يمدح الرجل الا بما فيه » (117) .

ثم قال فى خاتمة نقاشه الطويل لقضية الصدق والكذب فى الشعر (والادب عامة) مؤثرا مذهب القائلين بان خير الشعر اصدقه :

---

(114) التوحيدى ، المقابسات ص 293 .
(115) التوحيدى ، المقابسات ص 370 .
(116) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 5 .
(117) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 307 .

« ... والعقل بعد على تفضيل القليل الاول (المناصر للصدق في الشعر) وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه ، وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه ، وقد قيل : الباطل مخصوم ، وان قضى له ، والحق مفلج وان قضى عليه » (118) .

ويردف الجرجاني مفندا قول من يقول بان في التزام الحق والاستناد الى العقل عرقلة للقريحة وتضييقا لمجال الخلق والابتكار .

« ... واذا كان هذا كذلك بان منه ايضا ان لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح ، والمجال الواسع ، وان ليس الامر على ما ظنه ناصر الاغراق والتخييل الخارج على ان يكون الخبر على خلاف المخبر من انه انما يتسع المقال ويفتن ، وتكفر موارد الصنعة ، ويغزر ينبوعها . وتكثر اغصانها وتتشعب فروعها اذا بسط من عنان الدعوى، فادعى ما لا يصح دعواه ، واثبت ما ينفيه العقل ويأباه » (119) .

فالادب ليس مجرد امتاع ، انه وعى كاشد ما يكون الوعى استنارة واستبانة ، وشهادة اصدقها واخلصها واوفاها ، وبيان اوفره عمقا واثراء واطرابا .

على ان الحقيقة مطلب عسير وغاية بعيدة قصوى لا يدنو منها ولا يحظى بقبس من انوارها الا القليل الاقل من الادباء والمفكرين ممن توفرت فيهم ، فى تمام قوتها وزكائها وصفاء جوهرها ، جملة من الشروط والخصائص ابرزها العقل لانه بمثابة المحرك الحافز والمنظم المنسق لها جميعا ، والفاتق القادح لكوامنها وقواها .

« ... ولطائف الحكمة لا يصل اليها الحس الجافى ، والغليظ الفدم ... وانما هى تعرض لمن صح ذهنه ، واتسع فكره ، ودق بحثه ورق تصفحه ، واستقامت عادته ، واستنار عقله ، وعلت همته ، وخمد شره ، وغلب خيره ، واصل رأيه ، وجاد تمييزه ، وعذب بيانه ، وقرب اتقانه » (120)

---

(118) نفس المصدر ص 309 .
(119) – – – ص 311 .
(120) التوحيدى ، المقابسات ص 193 .

وعلى العكس اذا قل حظ الاديب من العقل فلا خير يرجى ولا جدوى من جميع خصاله الاخرى لان العقل هو الذى يبنى الشخصية الادبية ويصوغها ، وهو الذى يعمل على تركيزها وتوجيهها ، ويرسم لها غايتها وحدها (وكذا شانه ودوره بالنسبة الى الاثر الادبى) فهو هو الدعامة واللقاح والمعيار . ولولا العقل لما استطاع الاديب أن يتمثل ما يلتهمه من الوان المعرفة وما يعيشه من تجارب فيسيغها مادة حية تصبح جزءا لا ينفصل عن كيانه وتتمثل آثارها بارزة قوية فى لون احساسه وطبيعة تفكيره وفى موقفه من الواقع ومن الوجود اجمع .

جاء فى البصائر والذخائر : « اذا صح العقل التحم بالادب التحام الطعام بالجسد الصحيح ، واذا مرض العقل نبا عنه ما يسمع من الادب كما يقىء المعمود ما اكل من الطعام ، وان آثر الجاهل ان يتعلم شيئا من الادب تحول ذلك الادب جهلا ، كما يتحول ما خالط جوف المريض من طيب الطعام داء » (121) .

وجاء ايضا فى نفس الكتاب قوله : « من زاد ادبه على عقله كان كالراعى الضعيف مع غنم كثيرة » (122) .

ويقول التوحيدى منتقدا شخصية ابى الفتح بن العميد وقد انتقص جانب العقل والحكمة فيه ، مع اعترافه له بالذكاء والموهبة الادبية :

« ... وكان يحفظ فقرا كثيرة لابن المعتز ويرويها فى مجلسه فى الوقت بعد الوقت ، وكان يوهم من حضر انه من اقتضابه : « وكان مليئا بهذا النمط ويفرغ فى قالبه ، ولم يكن له منه الا لقعة اللسان وصدى الصوت وتقطيع اللفظ . فاما التخلى والعمل فكان منهما على بعد ، والعقل متى لم يثمر كرما فهو وبال ، والحكمة متى لم تورث عملا فهى خبال . » (123)

وتتجلى هذه النزعة العقلية فى تصورهم لطبيعة النثر وكيفية تركيب عناصره ونسبة مقوماته وقد تفرد التوحيدى بخاصية التحليل لماهية النثر الفنى

---

(121) التوحيـدى ، البصائـر ،،، م . اول ص 305 .
(122) — — م . رابـع (4) ص 188 .
(123) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 255 ـ 257 . وجاء فى الامتاع : « كل من غلب عليه حفظ اللفظ وتصريفه وأمثلته واشكاله بعد من معانى اللفظ ، والمعانى صوغ العقل واللفظ صوغ اللسان ، ومن بعد من المعانى قل نصيبه من العقل ومن قل نصيبه من العقل كثر نصيبه من الحمق » ، ج 3 ص 127 .

حتى بلغ في ذلك حد التفلسف دقة ولطافة ... غوصا ونفاذا الى جوهر البلاغة النثرية وصميمها .

والجدير بالملاحظة ـ وهو وجه الطرافة والابداع في ذلك ـ انه ينطلق في تحليله للنثر الفني من الاصل ... من المعين الذي ينبع او يتفجر منه الكلام البليغ ، اي من النفس في خصائصها الرئيسية ومن عملية الخلق وما يشترك فيها من قوى وعوامل .

يقول ابو حيان : « ... الكلام ينبعث في اول مبادئه اما من عفو البديهة واما من كد الروية ، واما ان يكون مركبا منهما ، وفيه قواهما بالاكثر والاقل ، ففضيلة عفو البديهة انه يكون اصفى ، وفضيلة كد الروية انه يكون اشفى ، وفضيلة المركب منهما انه يكون اوفى ، وعيب عفو البديهة ان تكون صورة العقل فيه اقل ، وعيب كد الروية ان تكون صورة الحس فيه اقل ، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما : الاغلب والاضعف ، على انه ان خلص هذا المركب من شوائب التكلف ، وشوائن التعسف كان بليغا مقبولا رائعا حلوا ... والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر انما هو في هذا المركب الذي يسمى تاليفا ورصفا » (124) .

ومثله في معناه ، وهو الصق بالنثر واخص به وادل عليه ، قوله : « ... فان الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل انسان ... ومادته من العقل والعقل سريع الحؤول ، خفي الخداع ، وطريقة على الوهم ، والوهم شديد السيلان ومجراه على اللسان ، واللسان كثير الطغيان ، وهو مركب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي ، والتأليف الصناعي ، والاستعمال الاصطلاحي ، **ومستملاه من الحجى، ودريه بالتمييز ، ونسجه بالرقة والحجا في غاية النشاط** » (125) .

ويمعن التوحيدي في تحليله فينحو منحى التدقيق والتخصيص :

« ... النثر من قبل العقل والنظم من قبل الحس ، ولدخول النظم في طي الحس دخلت اليه الآفة ، وغلبت عليه الضرورة ، واحتيج الى الاغضاء عما لا يجوز مثله في الاصل الذي هو النثر » (126) .

(124) التوحيدي ، الامتاع ،،، ج 2 ص 132 .
(125) ـ ـ ج 1 ص 9 ـ 10 .
(126) ـ ـ ج 2 ص 134 .

ويقول ايضا فى نفس المعنى والاتجاه : ... النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة »(127).

والتوحيدى ، وان كان يقر ـ كما راينا ـ بفضيلة الحس ويعرف له مرتبته وشانه باعتباره من مقومات النفس الرئيسية وبصفته ركنا هاما فى النثر الفنى لا غنى عنه ، فهو يقدم العقل عليه ويجعله المحل الاول .

جاء فى المقابسات : « ان المغمض من ارباب الحكمة يدرك بفكره ما لا يدركه المحدق ببصره من غيرهم . وذلك ان الحس محطوط عن سماء العقل ، والعقل مرفوع عن ارض الحس . فمجال الحس فى كل ما ظهر بجسمه وعرضه ، ومجال العقل فى كل ما بطن بذاته وجوهره . والحس ضيق الفضاء ، قلق الجوهر ، سيال العين ، مستحيل الصورة . متبدل الرسم ، متحول النعت . والعقل فسيح الجو ، واسع الارجاء ، هادىء الجوهر ، قار العين ، واحد الصورة . ثابت الجسم ، متناسب الحلية ، صحيح الصفة ... والعقل يفيدك ما يفيد على هيئة محضة ، لانه نور » (128) .

وهذه النزعة العقلية القوية التى تميزت بها نخبة من الكلاسيكيين هى التى تفسر ايثارهم للادب العميق الثرى بالمعانى والدلالات ، والثراء والعمق هما اساسا من اثر العقل وفضله .

واختيارهم لهذا النمط من الادب يرجع الى امرين : اولهما أنه وحده الكفيل بارضاء ما يتأجج فى نفوسهم من شوق الى درك حقائق الامور ، ثم لانه الاوفر حظا من اللذة الفنية . وذلك لما اختص به من استنطاق للفكر وتحريك له وحمل له على الغوص والتفتيش والظفر بلذة الاكتشاف بعد الصلب والغناء ، ولذة الفن ـ فى نظرهم ـ هى فى عين هذا الطلب والعناء ، وفى ذات المشقة والصعوبة ، وبالتأبى والامتناع .

يقول الجرجانى : « ... فانك تعلم على كل حال ان هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف لا يبرز لك الا ان تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب ما كل فكر يهتدى الى وجه الكشف عما اشتمل عليه » (129) .

« ولو كان الجنس الذى يوصف من المعانى باللطافة ... لا يحوجك الى الفكر ولا يحرك من حرصك على طلبه بمنع حاجبه ببعض الادلال عليك لكان

(127) التوحيدى ، المقابسات ، ص 245 .
(128) ـ ـ ص 202 ـ 203 .
(129) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 161 .

« باقلي حار » (نداء بائع الفول السخن) وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحدا » (130) .

ونجد نفس المعنى في تحليله لبلاغة التشبيه اذ يبين ان هذه البلاغة قوامها التفطن الى دقائق الشبه بين الاشياء مما لا يتيسر الا بعد امعان النظر والتأمل ودقة التحليل وقوة النفاذ الى خواص الاشياء واعماق الضمائر تطلعا الى الوحدة من خلال الكثرة والتعدد .

« ... ولم ارد بقولي : ان الحذق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية بدق المسلك اليها ، فاذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر ... » (131) .

ويعمد الجرجاني الى المزيد من الايضاح والتدقيق لحقيقة « الأدب الصعب » وبيان فضيلته ، فيميز بين الصعوبة الايجابية المثمرة وبين التعقيد الاخوف العقيم .

« ... هذا ، وانما يزيد الطلب فرحا فالمعنى وأنسابه وسرورا بالوقوف عليه اذا كان لذلك اهلا . واما اذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز فالامر بالضد مما بدات به ... ولذلك كان احق اصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك » (132) .

ويبلغ من ولوع الجرجاني باعمال الفكر في عملية القراءة والتذوق الفني واعظامه له والتأكيد لاهميته ووفرة جدواه ان يحتمه حتى فيما يبدو من الكلام على غاية الوضوح ، ولعله وضوح خادع كالبحر صاف اديمه وفي اعماقه اسرار دونها اسرار .

« ... وليس اذا كان الكلام في غاية البيان وعلى ابلغ ما يكون من الوضوح اغناك ذاك عن الفكرة اذا كان المعنى لطيفا ، فان المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على اول ، ورد تال الى سابق » (133) .

---

(130) نفس المصدر ص 164 ـ 165 .
(131) ـ ـ ـ ـ ص 175 .
(132) ـ ـ ـ ـ ص 163 .
(133) ـ ـ ـ ـ ص 166 .

ويردف قائلا على سبيل الاستنتاج والحرص على الاقناع بعد ان ذكر مثالا اوضح به مقصده :

« ... فهذا هو الذى اردت بالحاجة الى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث فى طلبه واجتهاد فى نيله » (134) .

ولعل خير ما يلخص مذهب هذه الطائفة من الكلاسيكيين المتعشقة للمعانى المكبرة لشأن العقل القائلة بسلطانه هذه الكلمة التى تؤكد ــ فى ايجاز بليغ ــ جانب الطرافة والعمق فى الادب ، وهى بمثابة المقياس الصادق التعبير عن ذوقهم الفنى والمعيار الدقيق يصدرون عنه ويلتزمونه سواء فى النقد او فى الخلق الادبى .

« ... السحر العقلى هو ما بدر من الكلام المشتمل على غريب المعنى فى اى فن كان » (135) .

ز ـ البنـــاء

تتحلى النزعة العقلية ايضا كأقوى ما تكون فى مجال البناء (او النظم او التأليف او التركيب كما يقول القدامى) ، وقد ادرك الكلاسيكيون حق الادراك معنى البناء وفهموه على حقيقته باعتباره الدعامة الرئيسية والعامل الفعال الذى يكسب الاثر ما ينبغى له من معنى وحياة وجمال .

فكما ان اخص خصائص الاحياء البناء العضوى الذى تتساند عناصره كلها فى سبيل خدمة المجموع بحيث لا سلامة ولا استقامة ولا اعتدال للجزء دون الكل ولا للكل دون الجزء فكذلك الاثار الادبية الاصيلة .

يقول الحاتمى مشيدا بمزية البناء فى القصيدة وقد رآى فيها خاصية مشتركة بين الشعر والنثر الفنى ، وان كانت ادخل فى النثر والصق به ، وهو لذلك اولى بهذه الخاصية وتوفرها فيه اوجب وآكد ، وهذه الفقرة فى غاية الاهمية لانها تعالج بغاية الوضوح والدقة ــ وان فى ايجاز ــ مسألة البناء معالجة جذرية مستوفاة عمقا ونفاذا :

(134) نفس المصدر ص 166 .
(135) التوحيدى ، الامتاع ... ج 3 ص 164 .

« ... مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وارباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها واعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء » (136) .

وهذا المعنى نفسه نجده فى كلمتين جامعتين احداهما للجرجانى والاخرى للتوحيدى وكلتاهما تفيد سيطرة الفكرة الرئيسية على جميع اجزاء الاثر وانتظام هذه الاجزاء حول الفكرة (او الغاية او الغرض) وخضوعها لها خضوعا كليا ، وذلك فى جميع مراحل العمل الادبى من لدن نشأة الاثر الى مرحلة النضج والاكتمال .

« ... البلاغة فى مناسبة الكلام (اى الكلام فى مجموعة) لغرضه ، ومناسبة بعضه لبعض » (137) « ... ولكن اقرب الطرق فى الافهام ان تكون الغاية مثالا للعقل ثم يكون المعنى مسوقا اليها ، واللفظ منسوقا عليها » (138).

فالغاية اذن بمثابة المحور يدور عليه الاثر فى مجموعه وتفاصيله ، وهذا النوع من الاستقطاب والتركز حول الغرض (او الغاية) اشبه على ما يكون بنسبة اعضاء الجسد الى الدماغ وارتباطها به ، فالغرض يهيمن على الاجزاء ويسيرها ويشرف على نموها وتطورها ، وهى بدورها فى الان نفسه تزيده قوة وبروزا وتمكنا ورسوخا وفاعلية وتأثيرا ولن يستقيم الاثر بدون هذا التفاعل المتصل بين الكل والاجزاء .... بين المركز وسائر الاعضاء .

وتلحظ هذه النزعة العقلية فى جميع مستويات البناء وانماطه من الخلية الاولى (اى الجملة) والوحدة الصغيرة (اى الفقرة) الى الفصل والاثر اجمع .

اما فى مستوى الجملة وهى الخلية الاساسية للاثر (وكذلك الشأن بالنسبة الى الفقرة) فالتراكيب (او البناء) ليس ربطا اعتباطيا لافكار تجتلب وتساق من هنا وهناك بدافع الكسل العقلى اجترارا وتقليدا ، ولا مجرد

---

(136) زكى مبارك ، النثر الفنى فى القرن الرابع هـ . ج 2 ص 136 .

(137) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الاعجاز ص 69 .

(138) التوحيدى ، البصائر ،،، م . اول ص 364 .

علاقة سطحية بين معان مجردة مستمدة من الذهن وحده بدلا من ان تتولد عن النفس في حال خصبها وجودها وصفائها وتساميها ، انما التركيب عصارة الفكر وقد بلغ اقصى تجمعه وتركيزه ، وهو افراز الكيان كله ، ونتيجة تأمل عميق وغوض مديد النفس بعيد المدى فى اعماق النفس ، وباختصار فهو اجزائها وطريقة نحتها ونوع ايقاعها ، وهو لذلك يمكن ان يعتبر رسما يقابل (ولا يقول يطابق) شكل التجربة نفسها يعبر بهيكله ونسيجه عن النفس فى حال ثورتها وهدوءها ، وتمزقها وائتلافها وتموجها وتهاديها .

ولئن سلك الكاتب مثلا فى بناء جملته (او فقرته) مسلك المؤاخاة بين المعانى المتجانسة المتقاربة فهو يصدر فى ذلك عن موازنه دقيقة محكمة بين الاشياء والنظائر ، وعن امعان نظر فيما بينها من فوارق دقيقة على الرغم من القرابة الواشجة التى تجمع بينها بحيث تصبح متكاملة ، وذلك لان المعنى الاول يدعو نظيره ويتطلبه افتقارا اليه ، ويمهد له اغراء به ، والثانى يؤكد الاول ويهبه سعة وامتدادا ، وهكذا يتقدم الفكر سيرا متواترا ، مترقيا من معنى الى ما هو اقوى منه حتى يبلغ غاية مداه وينتهى الى ذروة يقف عندها . قطعة تقد من صميم التجربة الحية . صورة صادقة منها تعبر عنها بترتيب

ولعلنا نجد مثالا لهذا النوع من التركيب الذى يمكن ان ننعته بـ « تكامل الاشباه » فى هذه الكلمة المنسوبة لعلى بن أبى طالب ، وهى تهمنا خاصة من حيث دلالتها النظرية ، لا كأثر او كنص فى حد ذاته ، كما يهمنا ايضا التعليق المصاحب لها الدقيق بالرغم من ايجازه .

جاء في البصائر والذخائر : « ... قيل لجعفر بن يحيى : ما البلاغة ؟ . قال : ان يكون للكلام حد لا يدخل فيه غيره ، قيل : مثل ماذا ؟ قال : مثل قول علي رضى الله عنه اين من سعى وشهد ، وجمع وعدد ، وزخرف ونجد ، وبنى وشيد ، فاتبع كل حرف من جنسه ولم يقل : سعى ونجد ، وزخرف وعدد ، ولو زخرف وقال : لكان كلاما ولكن بينهما ما بين السماء والارض » (139) .

وقد نجد ايضا مثالا لهذا النمط من الصياغة الا انه ارقى واعمق والطف وأدق كما انه لم يقتصر على المؤاخاة بين الاشباه والنظائر فى هذه الفقرة من مقدمة كتاب الحيوان اختارها الجرجانى واتبعها بتعليق يدل على مدى فطنته

(139) نفس المصدر م . ثان (1) ص 282 .

وقوة حسه النقدى ، وقد استشهد بهذه الفقرة فى باب (اجتناب التكلف للسجع :

« ... جنبك انه الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة سببا ، وبين الصدق نسبا ، وحبب اليك التثبت ، وزين فى عينك الانصاف . واذاقك حلاوة التقوى ، واشعر قلبك عز الحق ، واودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل الياس ، وعرفك ما فى الباطل من الزلة ، ما فى الجهل من القلة » .

فقد ترك اولا ان يوفق بين الشبهة والحيرة فى الاعراب ولم ير ان يقرن الخلاف الى الانصاف ، ويشفع الحق بالصدق ، ولم يعن بان يطلب لليأس قرينة تصل جناحه ، وشيئا يكون رديفا له ، لانه رأى التوفيق بين المعانى احق ، والموازنة فيها احسن ، ورأى العناية بها حتى تكون اخوة من اب وام ، ويذرها على ذلك تتفق بالوداد على حسب اتفاقها بالميلاد اولى من ان يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن اولاد علة عسى الا يوجد بينها وفاق الا فى الظواهر ، فاما ان يتعدى ذلك الى الضمائر ، ويخلص الى العقائد والسرائر ففى الاقل النادر » (140) .

ولئن سلك الكاتب أيضا فى تركيب جملته (أو فقرته) مسلك المؤاخاة بين المعانى المتضادة المتقابلة فهو ليس يعمد الى ذلك تحذلقا وحبا فى الاغراب والبهرج الزائف ، وانما يصدر عن تأمل وفضل نظر فى طبيعة الوجود » وبصر دقيق بحقائقه واسراره ونفاذ الى جدلية عناصره وقواه .

وقد عرض الجاحظ لظاهرة تكامل الاضداد حين قارن بين الضحك والبكاء مؤكدا ضرورة كل منهما ومنفعته اذا لم يخالف الموضع ولم يجاوز المقدار . واستشهد بآية قرآنية شفعها بتعليق شديد الايجاز يتضح معناه الفلسفى بالرجوع الى الاطار الذى يحف به :

« ... وانا ازعم ان البكاء صالح للطبائع ومحمود المغبة اذا وافق الموضع ولم يجاوز المقدار ، ولم يعدل عن الجهة ، ودليل على الرقة والبعد من القسوة ،

---

(140) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 14 ـ 15 .

وربما عد من الوفاء وشدة الوجد على الاولياء ... فما ظنك بالضحك الذى لا يزال صاحبه فى غايه السرور الى ان ينقطع سببه . وقد قال الله جل ذكره : « وانه هو اضحكك وابكى ، وانه هو امات واحيا » **فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت** » (141) .

ومما يؤكد الصبغة العقلية القوية العميقة فى هذا النوع من الصياغة والترتيب للمعانى قول الجرجانى : « .... واما التطبيق فامره ابين ، وكونه معنويا اجلى واظهر ، فهو مقابلة الشىء بضده ، والتضاد بين الالفاظ المركبة مجال ، وليس لاحكام المقابلة ثم مجال » (142)

ويتصل بهذا المعنى فقرة للجرجانى يبرز فيها فضل العقل فى المؤاخاة بين المعانى ودوره الفعال فى التأليف بينها وتنسيقها وفى اكساب الاثر الادبى ـ تبعا لذلك ـ ما ينبغى له من جودة تدوم على مر الايام .

« واعلم ان غرضى فى هذا الكلام الذى ابتدأته ، والاساس الذى وضعته ان اتوصل الى بيان امر المعانى كيف تتفق وتختلف ، ومن اين تجتمع وتفترق ، وافصل اجناسها وانواعها ، واتتبع خاصها ومشاعها ، وابين احوالها فى كرم منصبها من العقل ، وتمكنها فى نصابه ، وقرب رحمها منه ، او بعدها حين تنسب عنه وكونها كالحليف الجارى مجرى النسب ، او الزنيم الملصق بالقوم لا يقبلونه ، ولا يمتعضون له ولا يذبون دونه » (143) .

ونلاحظ فى مستوى الصور (من تشابيه واستعارات) نفس النزعة .. نزعة البحث الملح عن الوحدة الصميمة الاصلية من وراء الشتات والتعدد والتباين والتنافر فى هذا الفصل للجرجانى . وقد برع ايما براعة فى تحليل (بل قل فى تصوير) هذه الخاصية المشتركة بين الشعر الرفيع الثرى بالمعانى والنثر الفنى الوافر الحظ من الخيال والايحاء . وافتن ناقدنا فى ذلك محلقا اروع تحليق حتى ليعد تحليله قطعة خالصة من النثر الممتاز الذى وفق بين الفن والتفلسف .

---

(141) الجاحظ ، كتاب البخلاء ص 5 ـ 6 .

(142) عبد القاهر الجرجانى ، اسرار البلاغة ص 26 .

(143) ـ ـ ـ ـ ص 31 ـ 32 .

« ... ولن يبعد المدى في ذلك ولا يدق المرمى الا بما تقدم من تقرير الشبه بين الاشياء المختلفة فان الاشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في ايجاب ذلك لها وتثبيته فيها . وانها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في ان يجمع اعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ، ويعقد بين الاجنبيات مما قد نسب وشبكة ... ولم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للمتمثل ولم تتصادف هذه الاشياء المتعادية على حكم المشبه الا لانه لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية بل بما تعلق الروية ولم ينظر الى الاشياء عن حيث توعى فتحويها الامكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة » (144) .

ويواصل الجرجاني تحليله ملحا في التدقيق والتفصيل وكانه حريص على ان يقتل الموضوع بحثا وتحقيقا .

« ... ولم ارد بقولي : ان الحذق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها ، فاذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر » (145) .

وينهي بحثه بهذا المقطع الذي يلخص نظريته تلخيصا بليغا يتجلى فيه ذوقه الفني المرهف وما اختص به من توقد الذكاء والقدرة الفائقة على التعمق في التحليل .

« ... ولم يكن اعجاب هذا التشبيه لك وايناسه اياك لان الشيئين مختلفان في الجنس اشد الاختلاف فقط بل لان حصل بازاء الاختلاف اتفاق كاحسن ما يكون واتمه ، فمجموع الامرين ـ شدة ائتلاف في شدة اختلاف ـ حلا وحسن ، وراق وفتن » (146) .

خلاصة القول : ان التركيب (على مستوى الجملة) قوام البلاغة بل روحها النابض يضفي على الكلام الحركة والحياة فضلا عن حسن الدلالة ، ويمنحه

---

(144) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 171 ـ 174 .
(145) ـ ـ ـ ـ ص 175 .
(146) ـ ـ ـ ـ ص 177 .

طبعه ومذاقه ، ولونه ومزاجه ، وخصوصيته التي ينفرد بها دون غيره من مختلف الوان الكلام ونماذجه ، وهو خلاصة شخصية الكاتب الفنية وقبس مـــن خصوصية المميزة له ، وعنوان طرافته واصالته .

ومن احسن ما قيل فى بيان شرف فضيلة التركيب فقرة للابن الاثير قوية الدلالة ثرية بالايحاء وردت فى فصل اركان الكتابة من المثل السائر ، وقد وصف فيها الاسلوب السهل الممتنع ، وهو منتهى البلاغة ولم يكن كذلك الا بفضل مزية التركيب .

« ... الركن الرابع: ان تكونالفاظ الكتاب غير مخلولقة بكثرة الاستعمال، ولا اريد بذلك ان تكون الفاظا غريبة فان ذلك عيب فاحش ، بل اريد ان تكون الالفاظ المستعملة مسبوكة سبكا غريبا يظن السامع انها غير ما فى ايدى الناس ، وهى مما فى ايدى الناس : وهناك معترك الفصاحة التى تظهر فيه الخواطر براعتها والاقلام شجاعتها ... وهذا الموضع بعيد المنـــال كثيـــر الاشكال ، يحتاج الى لطف ذوق وشهامة خاطر ، وهو شبيه بالشىء الذى يقال : انه داخل العالم ولا خارج العالم . فلفظه هو الذى يستعمل وليس الذى يستعمل ، اى ان مفردات الفاظه هى المستعملة المألوفة ، ولكن سبكه وتركيبه هو الغريب العجيب . واذا سموت ايها الكاتب الى هذه الدرجة ، واستطعمت طعم هذا الكلام المشار اليه علمت حينئذ انه كالروح الساكنة فى بدنك التى قال الله فيها : « قل الروح من امر ربى » وليس كل خاطر براق الى هذه الدرجة . . » (147) .

وقال فى نفس المعنى : « واعلم ان تفاوت التفاضل يقع فى تركيب الالفاظ اكثر مما يقع فى مفرداتها لان التركيب اعسر واشق ، الا ترى الفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم ، ومع ذلك فانه يفوق جميع كلامهم ويعلو عليه ، وليس ذلك الا لفضيلة التركيب ... » (148) .

« ... واما اذا صارت (الالفاظ) مركبة فان لتركيبها حكما آخر ، وذاك انه يحدث عنه من فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع ان هذه الالفاظ ليست تلك التى كانت مفردة . ومثال ذلك كمن اخذ لآلىء ليست من ذوات القيم الغالية فالفها واحسن الوضع فى تاليفها ، فخيل للنظر بحسن تأليفه واتقان صنعته انها ليست تلك التى كانت منثورة مبددة . وفى عكس

---

(147) ابن الاثيـر ، المثـل السائـر ، ج 1 ص 73 .
(148) — — — ج 1 ص 145 .

ذلك من يأخذ لآلىء من ذوات القيم الغالية فيفسد تأليفها فانه يضع من حسنها ، وكذلك يجرى حكم الالفاظ العالية مع فساد التاليف .. » (149) .

ولعلنا نجد جانبا من هذه الحقيقة البلاغية التى هى سر الاعجاز الفنى وكنهه فى هذه الكلمة لابن شهيد الاندلسى . قال :

« ... فمن كانت نفسه هى المستولية على جسمه فقد تأتى منه فى حسن نظام صور رائعة تملا القلوب وتنعش النفوس . فاذا فتشت لحسنها اصلا لم تجده ولجمال تركيبها وجها لم تعرفه وهذا الغريب ان يتركب الحسن من غير الحسن ... » (150) .

واذا ما نظرنا الى البناء في مستوى الفصل (والاثر كله) فاننا نجد النزعة العقلية المشار اليها اكثر جلاء واشد بروزا واعمق فيه واقوى منها فى الوحدات الصغيرة من جمل وفقرات ، وذلك لتشعب البناء وتعقده وتشابكه وتفرعه ، وعلى قدر هذا التشعب والتعقد تكون الحاجة الى العقل آكد وامس .

فكلما تقدم الكاتب فى عملية الخلق تضاعف جهده وعناؤه اذ ينضاف الى عمله الاول اى نظم الجملة الاساسية (او الفقرة الواحدة) ضرورة ربط الاجزاء ربطا تراعى فيه الوحدة الكلية عند كل مرحلة بل فى كل خطوة فيكون عمله لذلك فى الحقيقة مزدوجا فى كل آن ، مترددا مشتركا بين التحليل والتأليف موفقا بين الجزء والكل .

وقد اكد الكلاسيكون خاصية الربط المحكم بين المعانى بحيث تنتظمها وحدة عامة شاملة تسرى فى تضاعيف الاثر الادبى كله ، ويتجلى اثرها فى جميع اجزائه فيبدو حينئذ للقارىء كانه قطعة واحدة قد صنع دفعة لا تتخلله ثغرة ولا يتطرق اليه النقص .

يقول ابن الاثير معددا اركان الكتابة وهى فى نظره خمسة قد افرد ثلاثة منها للبناء مما يدل على اعظامه لشأن هذه الخاصية وما لها من الاهمية عنده :

« ... واما الاركان التى لابد من ايداعها فى كل كتاب بلاغى ذى شأن فخمسة ، الاول : ان يكون مطلع الكاتب عليه جدة ورشاقة ، فان الكاتب من

---

(149) نفس المصــدر ج 1 ص 192 .

(150) زكى مبـارك ، النثر الفنـى ... ج 2 ص 67 .

اجاد المطلع والمقطع ، او يكون مبنيا على مقصد الكتاب ... الركن الثانى : ان يكون الدعاء المودع فى صدر الكتاب مشتقا من المعنى الذى بنى عليه الكتاب...، الركن الثالث : ان يكون خروج الكاتب من معنى الى معنى برابطة لتكون رقاب المعانى آخذة بعضها ببعض ، ولا تكون مقتضبة ، ولذلك باب مفرد يسمى باب التخلص والاقتضاب ... » (151) .

وقريب منه قول التوحيدى :

« ... وينبغى ان يكون الغرض الاول فى صحة المعنى ، والغرض الثانى فى تخير اللفظ ، والغرض الثالث فى تسهيل النظم وحلاوة التأليف ، واجتلاب الرونق والاقتصاد فى المؤاخاة ، واستدامة الحال ليستمر الثانى على الاول ، والثالث على الثانى ، وان تتوقى الفضاء الذى يعرض بين الفصل والفصل . قلت : ما معنى الفضاء ؟ قال : عدم الرباط بين المتقدم والمتأخر ، وهو النبو العارض فى النفس عند سماعه وتحصيله » .

وكما ان البناء فى مستوى الجملة والفقرة يخضع شأن الكتابة الكلاسيكية كلها لمبدأ التوازن (توازن بين اللفظ والمعنى توازن بين المعانى) فكذلك البناء فى مستوى الفصل والكتاب ولهذا التوازن مظهران احدهما يتصل بـ « الكم » والآخر ادخل فى « الكيف » (152) .

اما توازن الكم (او الحجم) فهو قسمان : توازن بين الاجزاء فيما بينها ، وتوازن بين المجموع والغاية التى يرمى اليها .

واما توازن الكيف فنعنى به التوازن بين الطرق البلاغية والوسائل الفنية المستعملة للوصول الى الغاية اى كمال الافهام ... من تشويق يقوم على المراوحة بين التلميح والتصريح ، ومن صور شتى (تشابيه ، استعارات مجازات) تشارك فى تحقيق خاصية الايحاء المشترطة فى كل اثر ادبى رفيع ، وهى مما لا يستغنى عنه بحال لانها ، كما سبق ان قلنا جوهر الفن وصميمه وبمكان الروح منه .

---

(151) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 1 ص 72 ـ 73 .

(152) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 94 .

التـوازن بيـن الاجـزاء ـ

أو التوازن بين البداية والمتن والنهاية :

ليس البناء مجرد اتصال وثيق بين اجزاء الاثر والتحام بينها وانما هوعلاوة ذلك ابراز لكل جزء منها بحيث يتميز عن غيره ويكون له طابعه الخاص به حتى ليبدو ـ فى الظاهر ولعين المتبين المتفرس ـ لقوة فرديته وخصوصيته مستقلا منفصلا عما سواه ، وان كان وطيد الصلة بالمجموع يتفاعل معه تأثرا وتأثيرا ، فالاجزاء وان كانت متلاحمة مدمجة بعضها فى بعض فهى لا تنوب فى بعضها ولا تتلاشى وانما يبقى لكل منها خاصيته التى تشارك فى تحقيق الطابع الهندسى الكلى للاثر وهذا معناه ان يراعى فى البناء علاوة على نوعية الاجزاء والعناصر كيفية ترتيبها وجانب النسبة والمقدار اللائق بكل منها ، فيصبح الاثر بذلك اشبه ما يكون بالكائن الحى السوى المتناسق الاعضاء البارع القوام .

قال العتابى : « الالفاظ اجساد ، والمعانى ارواح ، وانما تراها بعيون القلوب فاذا قدمت منها مؤخرا ، او اخرت منها مقدما افسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس الى موضع يد ، او يد الى موضع رجـل لتحـولت الخلقة وتغيرت الحلية » (153) .

ومما قيل ايضا فى فضيلة التوازن بين اقسام الاثر الادبى ، والوقوف بكل منها عند حده هذه الكلمة المنسوبة للمأمون وقد رأى فى احكام البناء المزية الجديرة بأعظم الحرص والعناية لانها « جمال » الاثر الادبى اى جانب الروعة الهندسية فيه ، او هى (كما يقول ابو حيان) « تمام » البلاغة ولانها ايضا من أدل الشواهد على نضج عقل الكاتب وصفاء ذهنه ومدى سيطرته على معانيه وحذقه لصناعته وتفوقه فيها .

جاء فى كتاب الصناعتين : « ... وقال المأمون : ما اتفحص من رجل شيئا كتفحصى عن الفصل والوصل فى كتابه ، والتخلص من المحلول الى المعقود ، فان لكل شيء جمالا وحيلة الكتب وجماله ايقاع الفصل موقعه ، وشحذ الفكرة واجالتها فى لطف التخلص من المعقود الى المحلول . وقلنا : (أبو هلال العسكرى) أن المعقود والمحلول هاهنا انك اذا ابتدأت مخاطبة ثم لم تنته الى موضع التخلص

(153) أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتيـن ص 161 .

مما عقدت عليه كلامك سمى الكلام معقودا ، واذا شرحت المستور وابنت عن الغرض المنزوع اليه سمى الكلام محلولا » (154) .

وقد بلغ من اكبار النقاد لخاصية التوازن ووعيهم لدورها الحاسم فى توفير الجودة الفنية للاثر الادبى ان اشترطوها فى الشعر والحوا فى ذلك مع علمهم بصعوبة تحقيق هذه المزية فيه لطبيعة الشعر ذاته ، ولما فيه من ضرورات تحد من حرية الشاعر وهو ما يفسر توفر الوحدة فى النثر اكثر مما هى فى الشعر .

يقول ابن الاثير فى باب التخلص والاقتضاب : « ... وهذا النوع ايضا كالذى قبله فى انه احد الاركان الخمسة التى تقدمت الاشارة اليها فى الفصل التاسع من المقدمة وينبغي لك ايها المتوشح لهذه الفضيلة ان تصرف اليه جل همتك فانه مهم عظيم من مهمات البلاغة . اما التخلص ... يكون جميع كلامه كانما افرغ افراغا وذلك مما يدل على حذق الشاعر ، وقوة تصرفه من اجل ان نطاق الكلام يضيق عليه ويكون متبعا للوزن والقافية فلا تؤاتيه الالفاظ على حسب ارادته ، اما الناثر فانه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلص على الشاعر اكثر مما يشق على الناثر . واما الاقتضاب فانه ضد التخلص ... وهو مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين ، واما المحدثون فانهم تصرفوا في التخلص فابدعوا واظهروا منه كل غريبة ... والشعراء متفاوتون فى هذا الباب وقد يقصر عنه الشاعر المفلق المشهور بالاجادة فى ايراد الالفاظ واختيار المعانى كالبحترى فان مكانه من الشعر لا يجهل ، وشعره هو السهل الممتنع ... ومع ذلك فانه لم يوفق فى التخلص من الغزل الى المديح بل اقتضبه اقتضابا (155)

وقد عرض ابن رشيق بنفس الالحاح والتأكيد لهذا المعنى فى باب المبدأ والخروج والنهاية فى كتابه العمدة ، ويدل موقف ابن رشيق على تحول فى النظرة الى الشعر نتيجة للتحضر والنضج الثقافى ، ومن مظاهر هذا التطور والتحول اقتراب مفهوم البناء فى الشعر من مفهوم البناء فى النثر الفنى ، وهذا التقارب هو الى حد ما من تأثير النثر فى الشعر :

« ... ومن عيوب هذا الباب ان يكون النسيب كثيرا والمدح قليلا كما يصنع بعض اهل زماننا هذا ... ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا

(154) نفس المصدر ص 441 .
(155) ابن الاثير ، المثل السائر ج 2 ، ص 258 ـ 259 .

يتكلف له ، ثم يجد باقي القصيدة ... واما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الاسماع ، وسبيله ان يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده احسن منه ، واذا كان اول الشعر مفتاحا له وجب ان يكون الاخر قفلا عليه ... ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا كانه لم يتعمد جعله خاتمة ، كل ذلك رغبة في اخذ العفو واسقاط الكلفة ... » (156) .

وقد عرض التوحيدي مرارا ايجازا وتفصيلا لمعنى الوحدة واختصاص النثر بها دون الشعر وامتيازه بها عليه . والوحدة عند ابي حيان وامثاله بعض من جوهر النثر وموضع شرفه وفضله ، فهي عنوان التفكير العميق الرصين والذوق الدقيق المرهف والفهم الصحيح للادب باعتباره عملا معماريا تتمثل فيه سيطرة الفكر على المادة ويحل فيه النظام محل النشاز والتنافر والفوضى .

« ... فقلت له : النثر اشرف جوهرا ، والنظم اشرف عرضا . قال : وكيف؟ قلت : لان الوحدة في النثر اكثر ، والنثر الى الوحدة اقرب ، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر لان الواحد اول ، والتابع له ثان . فقلت له : فلم لا يطرب النثر كما يطرب النظم ؟ فقال : لأنا منتظمون ، فما لاءمنا اطربنا ، وصورة الواحد فينا ضعيفة ، ونسبتنا اليه بعيدة ، فلذلك اذا انشدنا ترنحنا ، هذا في اغلب الامر وفي اعم الاحوال او في اكثر الناس . وقد نجد مع ذلك ايضا في انفسنا مثل هذا الطرب والاحية والترنح عند فصل منثور ... » (157) .

وقال في نفس المعنى : « ... ومن شرفه (النثر) ايضا ان الوحدة فيه اظهر ، واثرها فيه اشهر ، والتكلف منه ابعد وهو الى الصفاء اقرب ، ولا توجد الوحدة غالبة على شيء الا كان ذلك دليلا على حسن ذلك الشيء وبقائه وبهائه ونقائه » (158) .

التوازن بين (مجموع) الاثر وبين الغرض :

ليس هناك فرق جوهري بين توازن الاجزاء وتوازن مجموع الاثر والغرض، ولا يمكن ان يفصل بينهما ــ هذا طبعا بالنظر الى الاثر الادبي الموفق الذي لا يشوبه خلل ولا نقص ــ لان المجموع حصيلة الاجزاء يحمل ميزاتها ــ ان سلبا او ايجابا ــ

---

(156) ابن رشيق ، العمدة ج 1 ص 204 .
(157) التوحيدي ، المقابسات ص 261 .
(158) التوحيدي ، الامتاع ... ج 2 ص 133 .

مجتمعة متمازجة ، ولان التوازن بين الاجزاء لا يتم الا بفضل تصور واضح دقيق ـ وان كان مجملا ـ لمجموع الاثر . وهذه الصورة العقلية المنتصبة في الذهن لا تريم تكون بمثابة المثال يحتذى عليه الكاتب ويترسمه وينقل عنه ويستمليه، وكالمشروع الحي يجهد في تجسيده واخراجه من حيز الفكر الى مجال الواقع باعطائه كامل ابعاده والوصول به الى اقصى مداه .

على اننا نستطيع ان نتصور اثرا متوازنة اجزاؤه ، وهو مع ذلك غير متوازن مع غرضه وغايته ، وفي هذه الحال يكون توازن الاجزاء في الحقيقة آليا جامدا لا روح فيه ... شكلا معماريا جميلا خلوا من الحياة ... هندسة ولا معنى ولا تعبير . ومن هنا كانت ضرورة الاستهداء بالغرض (او الصورة العقلية المثال) طيلة عملية الخلق الادبي والاقتباس منها والاستنارة بها ، ولن يتم نفث الروح في الاثر الادبي ، ولن يتوفق الكاتب الى بث نسمة الحياة فيه الا بالتزام هذه « الصورة المثال » والاتحاد بها والتفاعل معها تفاعلا عميقا يشارك فيه كيانه كله .

فقد يكون الاثر كما قلنا متوازن الاجزاء مقبول الهندسة في ذاته ومختلا مع ذلك في مجموعة بالنظر الى الغرض الذي يرمي اليه بان يكون اقصر او اطول ، او يكون اقل وضوحا وتفصيلا ، او اوضح واكثر تفصيلا مما يقتضي الغرض ، اذ « البلاغة في مناسبة الكلام لغرضه ومناسبة بعضه لبعض » (159)، فتنحط لذلك قيمته بفقدانه الصلاحية الفنية اللازمة ، فان اي ذرة من النقص او الزيادة تعفى على محاسنه بل قد تقضي على روعته كلها وتهدمه من الاساس .

ومن هنا كان الاعتبار غائية الاثر اهمية عظمى ، وتسنم هذا الاعتبار المحل الاول من اهتمامات الكاتب ووجب ان ينظر الى الاثر ، بالدرجة الاولى ، نظرة وظيفية .

يقول التوحيدي وقد عبر عن هذا المعنى في قوة وصرامة وبغاية التأكيد والجزم .

« ... وقلت : ولكن ذلك كله اذا نشطت له مقصورا غير مبسوط او بين المقصور والمبسوط ، فانه ان زاد على هذا التحديد طال ، واذا طال مل ، واذا

(159) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص 69 .

مل نظر الى صحيحه بعين السقيم وحكم على حقه بلسان الباطل ، وتخيل القصد فيه اسرافا والعدل فيه جورا ، وعند ذلك يحول عن بهجته ومائه ورونقه وصفائه » (160) .

وقال ايضا فى نفس المعنى : « ... والكلام كله بين زيادة ربما جلبت الفساد وفتحت بابا الى الشك وبين نقصان ربما جلب الاشكال وصار طريقا الى اللبس ... فاما اذا تهافتت المعانى تارة بسوء التاليف ، وتارة بالاكثار ، وتارة بالتعريض دخلها الخلل ولم يبلغ المحصل لها على ما قد ثبت رأيه وساق نظره وسعيه اليه ... » (161) .

وقال فى معرض النصح التوجيه مؤكدا وجوب التحرى غاية التحرى والدقة فى العمل الادبى حتى يسلم من كل شوائب النقص ويبلغ منتهى الجودة والاتقان ، وقد لخص ابو حيان بذلك احسن تلخيص مبدا من اهم مبادىء الكلاسيكيين وهو الاقتصاد والاعتدال .

« ... واتق الحذف المخل بالمعنى ، والالحاق المتصل بالهذر ، واحذر تزيينه بما يشينه ، وتكثيره بما يقلله ، وتقليله عما لا يستغنى عنه » (162) .

فالكاتب الاصيل ، كما يقول المأمون ، من « يوجز فى غير عجز ، ويصيب مفاصل الكلام ، **ولا تدعوه المقدرة الى الاطناب ، ولا تميل به الغزارة الى الاسهاب** ، ويجلى عن مراده فى كتبه ، ويصيب المغزى فى الفاظه » (163) .

التوازن بين الطرق البلاغية :

وقد يكون نوع من الترتيب والتنسيق للمعانى اصلح من غيره بالنظر الى الغرض الذى يرمى اليه . ويبلغ من تاثير طريقة ترتيب المعانى فى طبيعة المعانى ذاتها ان نفس الافكار (بل قل على الاصح الاسلوب كله) تتفاوت دلالاتها وابعادها ، ويختلف وقعها بحسب طريقة نظمها ، وقد انتبه التوحيدى الى هذه الفكرة الدقيقة الخطيرة قال :

---

(160) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 12 .
(161) التوحيدى ، المقابسات ص 340 .
(162) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 8 ـ 9 .
(163) أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 440 .

« ... واذا وفيت البحث حقه فان اللفظ يجزل (164) تارة ، ويتوسط تارة تحسب الملابسة التى تحصل له من نور النفس وفيض العقل ، وشهادة الحق ، **وبراعة النظم** ... » (165) .

وقد اختلف النقاد فى اى الترتبين او النسقين اصلح (وليس هناك فى الحقيقة صلاحية مطلقة ، انما يقرر ذلك نوعية النمط الادبى وطبيعة الموضوع وذوق الكاتب وحرية الخلق فيه) ، وانقسموا الى فريقين يمثل موقف كل منهما الى حد ما مذهبا فى الكتابة .

منهم من يؤثر النسق المستقيم تتعاقب فيه المعانى هينة لينة فى سلاسة وانتظام كانها الصوى فى الطريق القاصد الواضح المعالم . فالقارىء يعرف بدءا الغاية ، كل ميسر ممهد ، فلا خفاء ولا غموض ، ولا مفاجأة ولا مغامرة ، لم يكتم عنه الكاتب شيئا بل اخذ بيده وجعل ينقله فى رفق وتؤدة من مرحلة الى اخرى ، مذللا له المصاعب ، ولا هم له الا ايضاح السبيل ، والاقناع بصواب الغاية وسدادها ، وفضل المسيرة وجدواها . وقد قرنوا بين هذا المذهب ومنهج الشعر فى البناء لوضوح مسلك القصيد غالبا ، واحتذائه طريقا مقننا مألوفا .

جاء فى كتاب الصناعتين : « وقال بعضهم : ليس يحمد من القائل ان يعمى معرفة مغزاه على السامع لكلامه فى اول ابتدائه حتى ينتهى الى آخره بل الاحسن ان يكون فى صدر الكلام دليل على حاجته ، ومبين لمغزاه ومقصده ، كما ان خير ابيات الشعر ما اذا سمعت صدره عرفت قافيته .. » (166) .

ولعل هذا النسق اليق بالرسائل الديوانية وبالخطب الموجهة الى العامة .

جاء فى البيان والتبيين : « .. سئل (ابن المقفع) : ما البلاغة ؟ قال : البلاغة اسم جامع ومعان تجرى فى وجوه كثيرة ، ومنها ما يكون فى الاشارة ، ومنها ما يكون فى الحديث ... ومنها ما يكون شعـرا ، ومنها ما يكون سجعـا وخطبا ، ومنها ما يكون رسائل. فعامة ما يكون من هذه الابواب الوحى فيها والاشارة الى المعنى، والايجاز هو البلاغة. فاما الخطب بين السماطين، وفى اصلاح ذات البين

---

(164) الجزالة والرقة هما اساسا من صفات المعانى ، كما يرى الجرجانى ، اى انهما ينبعان منه .
(165) التوحيـدى ، المقـابسات ص 144 .
(166) ابو هـلال العسكرى ، كتاب الصناعتيـن ص 442 .

فالاكثار فى غير خطل والاطالة فى غير املال . وليكن فى صدر كلامك دليل على حاجتك ، كما ان خير ابيات الشعر الذى اذا سمعت صـدره عـرفت قافيته » (167) .

ومنهم من يؤثر على هذا النسق التقليدى البسيط نسقا آخر مخالفـا للاول بل قد يكون معاكسا اذ يعطيك آخرا ما اعطاكه النسق السابق اولا ، فهو يضن بالحقيقة ان تبتذل فتعرض مجانا ، ويربأ بعقل القارىء ان يتنقص ويزدرى فتقدم له المعانى مهيئة جاهزة ، بل ان الكاتب المؤثر لهذا النسق جد حريص احتراما للقارىء وتقديرا له ومحبة على ان يعامله معاملة الند للند فيشركه بقدر ما يستطيع فى تجربته فيمره وان بصورة مختزلة مخففة ملطفة بالمراحل التى اجتازها بما فيها من مشقة والم ومن لذة وسرور ... مرحلة البحث والطلب ثم الظفر بالقليل المطمع المغرى بالكثير والجليل ، ثم انسداد السبل واظلام الافاق دونه ... معاودة الكد والجلد والمصابرة بحثا عن النور ، ثم انفتاح الطريق ثانيا ، وهكذا دواليك الى درك الغاية والوصول الى اللذة القصوى .

وما هذا النسق الثانى الذى تسلك فيه المعانى خطا تصاعديا يتشنج تارة ويلين اخرى الى ان يبلغ ذروة ينحدر بعدها الى القرار ، وتقابل فيه (اى النسق) التشنجات والسكنات المتعاقبة المتكررة توتر النفس عند تطلعها الى ادراك ما خفى من المعانى وارتياحها ـ العابر ـ عند الفوز بها ، ما هذا النسق ، بما فيه من تشويق يقوم على توازن محكم دقيق بين التلميح والتصريح الا صورة مجملة مهذبة .. صورة فنية رمز لتجربة الكاتب وهو يعانى مخاض الخلق ، مقسما بين مد الفكر وجزره ..

يقول التوحيدى فى هذا المعنى وقد ميز بين اسلوبين احدهما اقرب الى السرد او النثر العلمى ، والاخر هو من صميم النثر الفنى :

« ... وقدر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه ، هذا اذا كنت فى تحقيق شىء على ما هو به ، فاذا ما حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجل اللفظ بالروادف الموضحة ، والاشباه المقربة ، والاستعارات الممتعة . **وبين المعانى بـ « البلاغة » اعنى لوح منها لشىء حتى**

---

(167) الجـاحظ ، البيـان ... ج 1 ص 139 ـ 141 .

لا تصاب الا بالبحث عنها والشوق اليها ، لان المطلوب اذا ظفر به على هذا الوجه عز وحلا ، وكرم وعلا . واشرح منها شيئا حتى لا يمكن ان يمترى فيه، ويتعب فى فهمه ، ويعرج عنه لاغتماضه . فهذا المذهب يكون جامعا لحقائق الاشباه ولاشباه الحقائق ... » (168)

وتناول الجرجانى ايضا ظاهرة التشويق فزادها وضوحا متعمقا متوسعا فى التحليل والتعليل وقد رأى فيها سنة من سنن النفس البشرية المتأصلة المستحكمة فيها :

« ... ومن المركوز فى الطبع ان الشىء اذا نيل بعد طلب له او الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى ، وبالميزة اولى ، فكان مرقعه من النفس اجل والطف ، وكانت به اظن واشغف .. » (169) « .. لان المعنى بنجلى لك بعد ان يحوجك الى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه ... » (170) .

ونجد وصفا دقيقا بليغا على ايجازه لهذا المذهب فى التحرير والترتيب للمعانى فى هذه الفقرة من كتاب الصناعتين .

« ... وكان شبيب بن شبة يقول : « ... لم ار متكلما قط اذكر لما عقد عليه كلامه ، ولا احفظ لما سلف من نطقه من خالد بن صفوان ، يشبع المعقود بالمعانى التى يصعب الخروج منها الى غيرها ، ثم يأتى بالمحلول واضحا بينا مشروحا منورا ، **وكان السامع لا يعرف مغزاه ومقصده فى اول كلامه حتى يصير الى آخره .. » (171) .**

ومن تدقيقات التوحيدى فى هذا الباب انه يرى اخذا بالمرونة ومراعاة لمقضى الحال ان يعمد الكاتب الى « تلطيف » المعانى الجلية ، اى جعلها الطف وادق واقل بساطة بان يعمقها ويثريها ، وان يسعى من جهة اخرى فى كبح جماح المعانى الخفية الغامضة ، وتقريبها بالتخفيف من حدتها وتيسرها دون امتهان لها وابتذال .

---

(168) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 125 .
(169) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 158 .
(170) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 158 .
(171) أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ص 442 .

« ... قد حوت ابقاك الله هذه المقابسة ضروبا من الكلام في النفس مختلفة ومؤتلفة وانت اذا عنيت بما سبق في الكتاب وبما يتلوه ايضا في الثاني غنيت عن الاكثار الذي ربما صد عن تحقيق المراد . والكلام كله بين زيادة ربما جلبت الفساد وفتحت بابا الى الشك وبين نقصان ربما جلب الاشكال وصار طريقا الى اللبس . وهذا اذا كان المتكلم عليه من باب الجلي ومن فن الواضح ، فكيف اذا كان في الغامض الخفي اللطيف المحتجب ؟ ... **وغير الكلام في الواضح الجلي ان يكون لطيفا يستجمع الى السامع ما يربط مراده ، وفي الغامض الخفي ان يكون مكشوفا ليلحق السامع منه ما نحاه ببحثه وطلاله ... » (172) .**

ومما يدخل في باب التيسير للمعاني والتشويق اليها في وقت معا هذه الفقرة للجرجاني يحلل فيها تأثير التشبيه (تشبيه التمثيل) ويعلل ـ متفلسفا ـ المتعة التي تجدها النفس في التشبيه فيردها الى اصلها من التكوين العقلي للانسان ، وهذا التكوين بالذات هو الذي اقتضى نسقا معينا في ايراد المعاني .

« ... فهذه جملة من القول تخبر عن صيغ التمثيل وتخبر عن حال المعنى معه . فاما القول في العلة والسبب : لم كان للتمثيل هذا التأثير وبيان جهته ومأتاه ؟ وما الذي اوجبه واقتضاه ؟ فغيرها . واذا بحثنا عن ذلك

وجدنا له اسبابا وعللا كل منها يقتضي ان يفخم المعنى بالتمثيل وينبل ، ويشرف ويكمل . فاول ذلك واظهره ان انس النفوس موقوف على ان تخرجها من خفي الى جلي ، وتأثيرها بصريح بعد مكني ، وان تردها في الشيء تعلمها اياه الى شيء آخر هي بشأنه اعلم ، وثقتها به في المعرفة احكم ، نحو ان تنقلها عن العقل الى الاحساس ، وعما يعلم بالفكر الى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لان العلم المستفاد من طرق الحواس او المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا « ليس الخبر »

كالمعاينة ولا الظن كيقين » فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الانس اعني الانس من جهة الاستحكام والقوة ، وضرب آخر من الانس وهو ما يوجبه تقدم الالف كما قيل : ما الحب الا للحبيب الاول ... » (173) .

---

(172) التوحيدي ، المقابسات ص 340 .

(173) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 136 ـ 137 .

جملة القول ان البناء ـ فضلا عما يهبه للنثر الفني من دقة ووضوح وتوازن واعتدال ورونق وتشويق ـ من انجع الوسائل (ولعله اهمها) التى يتوصل بها الكاتب الى التعبير عن شخصيته الفنية واكساب آثاره ما ينبغى لها من خصوصية وطرافة تتميز بهما عن غيرها من الاثـار ، منافسة اياها متحديـة لها ، وذلك بفضل ما يوفر البناء من وحدة محكمة تشيع فى اجزاء الاثر كلها وتسرى سريان الروح فى الجسد ، وهو ما جعل بعضهم يقول هذه الكلمة العميقة البعيدة الغور : « الكتابة نفس واحدة تجزات فى ابدان متفرقة » (174) .

خـاصيـــة الايحـــاء

الايحاء هتك لمـا دون الضمائر من حجب واسوار ، وتسلل او اقتحـام لحـرم الذات البشريـة بحيث يقضى ـ الى حين ـ على عزلتهـا الاصليـة ووحدتها الجوهرية فتلتقى بغيرها من الذوات وتتحد تعاطفا ووصالا .

الايحاء « ارغام المستحيل على الامكان » ... ان يتوصل الكاتب بضرب من الاعجاز او السحر الى اشعارك بالحياة الزاخرة الغامضة المضطربة فى اعماقه ... باخص خصائص هذه الحياة واشدها تفردا وتميزا ، فاذا انت تحس بما يحس ، وترى ما يرى ، وتفكر فيما يريد كان تفكـر لكن .. لا كما يحس ويرى ويفكر تماما .. ابقاء منه على حريتك وحرصا على صيانة خدمتك.

ليس الايحاء خاصية على حدة .. ميزة محددة بل هو ثمرة الخصائص الادبية كلها وخلاصتها ، فاما ان تثمر هذه الخصائص اولا تثمر . ذلك سر الفن (او النبوغ والعبقرية) ولسنا ندرى لماذا اوتيه هذا ولم يؤته ذلك .

قد نفسر الفن اعنى اننا نبحث عن عوامله وبواعثه ، ونحلل آثاره وذلك دور النقد ، ولكننا نعجز عن ادراك سر اقتدار هذا الكاتب وعجز ذاك .

الفن (وكذلك الايحاء ، ولا فرق بينهما اذ الايحاء روح الفن وجوهره) الفن ملكة كالحياة .. هبة نعطاها ونحس آثارها فينا ولا نعرف حقيقتها ومأتاها ، بل ونعجز اطلاقا عن وصفها وتحديد ماهيتها ... لعله ضرب من الكيمياء العقلية المعقدة المغرقة فى التعقيد ، او الكهرباء الخفية .. ملكة تمكن بعض

---

(174) ابن المدبر ، الرسالة العذراء ص 241 .

الافذاذ من الكتاب والشعراء من الاتصال الاكمل الاشفى بغيرهم ... ميزة اشبه باشعاع الشخصيات العظيمة وما لها من قوة الحضور والجاذبية ... شخصيات الانبياء والحكماء والابطال .

وباختصار فالايحاء شيء يذاق بالحدس ، كالذات او هو اشبه شيء بالذات . انه روح الكلام البليغ ومصدر الحياة والحسن والرونق والاطراب فيه .

لقد خبر القدامى (وخاصة الكلاسيكيين منهم) ظاهرة الايحاء خبرة صادقة حميمة وآيــة ذلك عمق انفعالهم وتأثرهم بــازاء هذه الظاهــرة ، وشعورهم بالحيرة الشديدة امامها وادراكهم على ذلك ، انها لب الفن وكنه سره ، وبمثابة المفتاح السحرى للعوامل المحتجبة دونه وان شرارة الحياة وسحر الجمال مبعثهما هذا اللغز الممتنع عن الوصف والتحديد .

يقول القاضى على الجرجانى : « ... وانما الكلام اصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار وانت قد تــرى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى اوصاف الكمال ، وتذهب فى الانفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد اخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الاجزاء ، وتقابل الاقسام وهى احظى بالحلاوة ، وادنى الى القبول ، واعلق بالنفس ، واسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم . وان قايست واعتبرت ، ونظرت وفكرت لهذه المزية سببا ، ولما خضت به مقتضيا . ولو قيل لــك : « كيف صارت هــذه الصورة ، وهى مقصــورة على الاولى فى الاحكــام والصنعة ، وفى الترتيب والصيغة ، وفيما يجمع اوصاف الكمــال ، وينتظــم اسباب الاختيار احلى وارشق ، واحظى واوقع ... لكان اقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك ان تقول : موقعه فى القلب الطف ، وهو بالطبع أليــق ، ولــم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك : فما عبت من هذه الاخرى ؟ واى وجــه عدل بك عنها ؟ الم يجتمع لها كيت وكيت ... وهل للطاعن اليها طريق ؟

... يحاجك بظاهــر تحسه النواظــر ، وانت تحيلــه على باطن تحصلـــه الضمائر ، كذلك الكلام منثوره ومنظومه ، ومجمله ومفصله ، تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوى ، والمصنع المحكم ، والمنمق الموشح قد هذب كل تهذيب ، وثقف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، واتعب لاجله الخاطر ، حتى احتمى

ببراءته عن المعايب ... ثم تجد لفؤادك عنه نبوة ، وترى بينه وبين ضميرك فجوة ... » (175) .

فليس يقنع اذن في الادب (والفن عامة) بمجرد الحسن ، انما الحسن المنشود هو الحسن اذن يطرب ويسكر ويملأ النفس اعجابا ويمثل الحياة تمثيلا ، ويستبد بالكيان اجمع .

وقد تناول القاضي الجرجاني هذا المعنى في موضع آخر من كتابه لعظم اهميته ، ففيه تتمثل خصوصية الفن الجوهرية وبه يتميز عن سائر المعارف . الفن حقيقة ذوقية سبيلنا اليها « الاحساس الروحاني » وهو كما يقول القاضي الجرجاني عن الشعر :

« ... لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وان لم يكن لطيفا رشيقا . وقد نجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة ، واخرى دونها مستحلاة مومومقة » (176) .

وقد عرف الكلاسيكيون حق المعرفة دور الايحاء في الادب ومكانه منه وما له من اهمية قصوى ، واعلوه المقام الذي يستحقه بكل جدارة اي في الذروة ، باعتباره غاية الادب الاولى ، والشرط الاساسي الذي لابد من تحقيقه لنسيغ رسالة الاديب ونتجاوب معها وننتفع منها ، فاذا لم يكن في الاثر ايحاء اي حياة وجمال – مزدوجين متحدين كلا لا يتجزأ – فذاك الاثر مجرد كلام ... لغو لا طائل تحته ولا صلة له البتة بالادب ، وان حمل انفس الافكار واغربها .

جاء في الرسالة العذراء في باب ما يشترط في الكاتب من خصال وملكات:

« ... ان يكون الكاتب صحيح القريحة ... عذب الالفاظ دقيق الفهم ...

مع براعة الادب وتأليف الاوصاف ، ومشكالة الاستعارة ، وحسن الاشارة ،

(175) القاضي عبد العزيز الجرجاني ، كتاب الوساطة ص 426 – 427 .
(176) – – – – – ص 96 .

وشرح المعنى بمثله من القول **حتى ينصب صورا منطقية (اى لفظية) تعرف عن انفسها وتدل على احيائها » (177)**

ونجد نفس المعنى عند ناقدين من نقاد الشعر ، وما قالاه عن الشعر ينطبق تماما على النثر الفنى اذ لا فرق من هذه الناحية (اعنى الايحاء) بين الشعر والنثر الرفيع فالايحاء ليس مقصورا على الشعر وحده وانما هو ميزة مشاعة بين الفنون جميعا وبفضلها كما لمحنا آنفا تستحق المرتبة الفن الحق عن اصالة وجدارة .

يقول قدامة بن جعفر فى باب الوصف من كتابه لقد الشعر :

« ... اقول : الوصف انما هو ذكر الشىء كما فيه من الاحوال والهيئات ، وكما كان اكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من ضروب المعانى كان احسنهم من اتى فى شعره باكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم باظهرها فيه واولاها **حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته » (178)** .

قال ابن رشيق فى كلامه عن المبالغة (فى الوصف) :

... ومنهم من يعيبها وينكرها ، ويراها عيبا وهجنة . قال بعض الحذاق بنقد الشعر : « والمبالغة ربما احالت المعنى ، ولبسته على السامع ، فليست لذلك من احسن الكلام ولا افخره ، لانها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه ، لانه ينبغى ان يكون من اهم اغراض الشاعر والمتكلم ايضا الابانة والافصاح ، وتقريب المعنى على السامع ، فالعرب انما فضلت بالبيان والفصاحة وحلا منطقها فى الصدور ، وقبلته النفوس لاساليب حسنة ، واشارات لطيفة **تكسبه بيانا وتصوره فى القلوب تصويرا** ، وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتى قربوه من فهم السامع بالاستعارات والمجازات التى استعملوها » (179) .

ويقول ابن رشيق فى باب الوصف من كتابه العمدة :

---

(177) ابن المدبر ، الرسالة العذراء ص 229 .

(178) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 118 .

(179) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 50 .

« واحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا .... وقال بعض المتأخرين : **ابلغ الوصف ما قلب السمع بصـرا** .... وقـال غيـره : **الالفاظ في الاسماع كالصور في الابصار » (180)**

اذا سرى تيار الايحاء في الكلام دبت فيه الحياة توا ناطقة مترنمة فاذا فيه من حي كل صورة ، ومن كل كائن شكل، ومن كل شيء رسم ، بل ومن كل ثمرة طعم، وممن وصفوا هذه الميزة التخييلية التصويرية في الايحاء (والايحاء قوامه وجوهره محاكاة . .ضرب رفيع من المحاكاة وتخييل) واجادوا في وصفها ابن الاثير :

« .. ومن له ادنى بصيرة يعلم ان للالفاظ في الاذن نغمة لذيذة كنغمة اوتار ، وصوتا منكرا كصوت حمار ، وان لها في الفم ايضا حلاوة كحلاوة العسل ، ومرارة كمرارة الحنظل ، وهي على ذلك تجرى مجرى النغمـات والطعوم » (181) ...

« وبعد هذا ، فاعلم ان الالفاظ تجرى من السمع مجرى الاشخاص من البصر ، فالالفاظ الجزلة تتخيل في السمع كاشخاص عليها مهابة ووقار ، والالفاظ الرقيقة تتخيل كاشخاص ذوى دماثة ولين اخلاق ولطافة مزاج ، ولهذا ترى الفاظ ابى تمام كانها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم ، وتأهبوا للطراد ، وترى الفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين باصناف الحلى » (182) .

ومثله في معناه قوله للعتابي وقد صيغ في ايجاز بليغ ثرى بالدلالة «.. الالفاظ اجساد والمعاني ارواح وانما تراها بعيون القلوب » (183) .

وظاهرة الايحاء وان اتسمت ظاهرا بالبساطة تمام البساطة والوضوح هي نتيجة جملة معقدة من العوامل تشترك في تحقيقها . وهذه العوامل او الوسائل متضامنة متكاملة لا غنى لاحدها عن الاخر ، وقد عرضنا لبعض منها مثلا التوازن والتناسب بين اللفظ والمعنى والاقتصاد في التعبير وهو صنو التوازن ، وثراء المعنى ، والبناء المحكم في مستوى الجملة وفي مستوى النص والاثر كله ، ومنها اخيرا الوصف باصنافه ودرجاته .

---

(180) ابن رشيـق ، العمـدة ج 2 ص 278 .
(181) ابن الاثيـر ، المثل السائـر ج 1 ص 150 .
(182) ابن الاثيـر ، المثل السائـر ج 1 ص 178 .
(183) أبو هـلال العسكرى ، كتاب الصناعتيـن ص 161 .

ولئن كانت هذه الخصائص كلها ضرورية جمة الفائدة عظيمة الاثر فان منها ما هو اخص بالنثر الفنى وادخل فيه واولى به واعنى بذلك ميزتين لهما الدور الحاسم فيه هما الخيال والموسيقى ، واليهما فى الحقيقة يمكن رد معظم هذه الخصائص المشار اليها .

ففى الموسيقى يدخل النظم وما يصل به من نبض وحركة وايقاع ، وكذلك طبيعة اللفظ من رقة وجزالة وتآلف وانسجام .

اما الخيال فهو يشتمل على الوصف الحقيقى والمجازى ، ويقوم بصفة اخص على الصور من تشابيه واستعارات ، وهو وثيق الصلة والنسبة بالمعنى وتخير اللفظ لان الخيال الحق ليس زخرف سطحيا .. زينة ملفقة ، وانما هو افكار مركزة أصيلة الا انها صيغت فى قالب صور بحيث يصح القول ان الافكار فى النثر الفنى (وفى الشعر ايضا) صور مترنمة .

امـا الموسيقى فهى تقـوم اساسا فى نظـر الكلاسيكيين على الازدواج (او الموازنة) وان تضمن الاسلوب فى الان نفسه شيئا من النثر المرسل وشيئا قليلا من السجع الذى قد يعرض من حين الى حين عفوا دون ادنى تكلف.

والازدواج خاصية جوهرية فى النثر الفنى العربى القديم لا غنى له عنها مطلقا ، وهى الميزة الغالبة على الاساليب الرفيعة سواء فى ذلك القرآن والحديث النبوى والخطب البليغة والرسائل الجيدة .

يقول ابو هلال العسكرى : « لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج ، ولو استغنى كلام عن لكان القرآن ، لانه فى نظمه خارج من كلام الخلق ، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل فى اوساط الايات فضلا عما تزاوج فى الفواصل منه كقـول الله تعالى « الحمد لله الذى خلق السموات والارض . وجعل الظلمات والنور » (184) .

ويقول ابن الاثير بعد ان شرح معنى الموازنة : « ... وللكلام بذلك طلاوة ورونق ، وسببه الاعتدال لانـه مطلوب فى جميع الاشيـاء ، واذا كانت مقاطع

---

(184) ابو هـلال العسكرى ، كتاب الصناعتيـن ص 260 .

الكلام معتداة وقعت من النفس موقع الاستحسان ، وهذا لامراء فيه لوضوحه ... » (185) .

ويعمد الى التمييز بين الموازنة والسجع مدققا خاصية كل منهما مبينا مكان الازدواج من القرآن ويستنتج من الفقرة الاتية ان الازدواج قوام البلاغة الحق لانه اقرب الى الاعتدال ، وامس رحما به .

« ... وهذا النوع من الكلام هو اخو السجع فى المعادلة دون المماثلة ، لان فى السجع اعتدالا وزيادة على الاعتدال ، وهى تماثل اجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد . واما الموازنة ففيها الاعتدال الموجود فى السجع ، ولا تماثل فى فواصلها ، فيقال اذن : كل سجع موازنة ، وليس كل موازنة سجعا ، وعلى هذا فالسجع اخص من الموازنة ... وامثال هذا فى القرآن كثير بل معظم آياته جارية على هذا النهج حتى انه لا تخلو منه سورة من السور ، ولقد تصفحته فوجدته لا يكاد يخرج منه شىء عن السجع والموازنة » . (186) .

ولئن كان للاسلوب المزدوج مثل هذه المكانة والحظوة عند القدامى فذلك يرجع الى ما يمتاز به من تناسق تام بين اجزائه وهذا التناسق يتمثل فى تداعى اجزاء الكلام وتجاوبها (سواء كان ذلك فى مستوى الجملة والفقرة او النص والفصل) كما هو الشأن فى الموسيقى اذ تتطلب النغمة اختها المكملة لها وتدعوها ، وتمهد لها وتقتضيها ، فاذا ما اقترنت بنظيرها حصل ضرب من التجاوب والتصادى هو موضع الروعة الغنائية فى الموسيقى وفى الاسلوب معا ، هذا فضلا عما فى الكلام فى مجموعه (نصا او فصلا) من ايقاع وما للايقاع من قوة دلالة وطاقة تعبير .

ولذلك تكون الجملة (وكذلك الفقرة) فى الاسلوب المزدوج موقعة موزونة كانها البيت من الشعر او النغمة الموسيقية توازنا واعتدالا بل هى اشبه بالنغمة الموسيقية وذلك لتنوع اوزان النثر الفنى وتعددها وعدم ثبوت النثر الفنى على نغم واحد لا يتعداه كما هو الشأن بالنظر الى القصيد .

ووجه الامتياز والروعة فى الاسلوب المزدوج ان له حظا غير قليل من موسيقى الشعر دون تشابه النغم فيه ورتابته وفيه ما للنثر المرسل من سلاسة

---

(185) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 279 .
(186) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 279 .

ومرونة وطواعية وقدرة فائقة على التعبير . وهو ايضا من جهة اخرى وسط بين السجع وما فيه من قيود مجحفة بالمعنى ومن عرقلة للفكر وتكلف ورتابة اذا استمر وطال وبين النثر المرسل وما يغلب عليه من جفاف وبرود .

والتوحيدى من الذين قالوا بتوفر الوزن (اى الموسيقى) فى النثر الفنى ، وانفرد بين جميع الكتاب والنقاد القدامى بايضاح هذا المعنى وتأكيده ، مسويا بين الشعر والنثر الفنى من حيث الجوهر (او على الاصح جانب منه وهو الموسيقى) وان اختلفا صياغــة ، مدققا ومفصلا حيث اكتفى غيره بالايجــاز والتلميح قال :

« ... قال ابو سليمان : المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحة النفس ، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر ، فاذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق الفى ذلك الى العبارة ، **والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر ، وبين وزن هو سياقة الحديث . وكل هذا راجع الى نسبة صحيحة او فاسدة ،** وصورة حسناء او قبيحة ، وتاليف مقبول او ممجوم ، وذوق حلو او مر ... »(187).

وقال فى معرض التوفيق بين النثر الفنى والشعر ملحا على القرابة الواشجة التى تصل بينهما .

« ... اذا نظر فى النظم والنثر على استيعاب احوالهما وشرائطهما والاطلاع على هواديهما وتواليهما كان ان المنظوم فيه نثر من وجه والمنثور فيه نظم من وجه ولولا انهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا » (188) .

« ... ففى النثر ظل النظم ، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ، ولا طاب ولا تحلى . وفى النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك ما تميزت اشكاله ، ولا عذبت موارده ومصادره ، ولا بحوره ولا طرائفه ، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه » (189).

ونجد نفس المعنى ان الصلة الحميمة بين الشعر والنثر فى هذه الفقرة التى تلخص مفهوم الادب الرفيع عند ابى حيان وهو ما جمع فالف بين فضائل الشعر والنثر معا ، فاستعار الشعر فيه شيئا من عمق النثر الفنى واحكام بنائه ،

---

(187) التوحيــدى ، الامتــاع ... ج 2 ص 138 .
(188) التوحيــدى ، الامتــاع ... ج 2 ص 135 .
(189) التوحيــدى ، المقــابسات ص 245 ــ 246 .

واقتبس النثر الفنى فيه شيئا من موسيقى الشعر وخياله فتساويا بل تشابها من حيث الروعة الفنية امتاعا واطرابا .

« ... وفى الجملة ، **احسن الكلام ما رق لفظه ، ولطف معناه ، وتلالا رونقه، وقامت صورته بين نظم كانه نثر، ونثر كانه نظم** ، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع حتى اذا رامه مريغ حلق ، واذا حلق اسف ، اعنى يبعد عن المحاول بعنف ، ويقرب من المتناول بلطف » (190) « .. فقلت له : فلم لا يطرب النثر كما يطرب النظم ؟ فقال : لأنا منتظمون ، فما لاءمنا أطربنا وصورة الواحد فينا ضعيفة ، ونسبتنا اليه بعيدة ، فلذلك اذا أنشدنا ترنحنا ... وقد نجد مع ذلك أيضا فى انفسنا مثل هذا الطرب والاريحية والنشوة والترنح عند فصل منثور ... » (191) .

وللموسيقى ـ فضلا عن دورها الرئيسى المتمثل فى كونها بعضا من جوهر النثر الفنى للاتصالها العضوى بالمعنى فيه من حيث هى تكسبه « قوة اقناع » ومزيدا من التاثير ـ للموسيقى دور آخر بالغ الاهمية ، فهى تمهد للصور من مجازات وتشابيه واستعارات مهيئه النفس لها ، منبهة الحس (والخيال ايضا) اليها اذ هى تحفزه وتستنشطه ، وتزيده رقة ورهافة وتقبلا وانفتاحا وتجاوبا وانفعالا مع ما يعرض له من الوان الصور ، كما انها تصاحب هذه الصور متحدة مزدوجة بها ، ثم تشيعها وتتلوها ، وكانها الصدى يذكر بها متعقبا اياها ، مستبقيا اثرها وموسعا معمقا لمداها .

وعلى هذا يصح القول ان هناك تضامنا تمام التضامن والتكامل بين الموسيقى والخيال فى صلب الاثر الفنى .

الخيـــال :

الافكار فى النثر الفنى والشعر، كما قلنا ، صور مترنمة ، والصور «معادلات» تناظر تجربة الفنان .. تعبير حديث عن حقيقة قديمة قد فهمها الكلاسيكيون حق الفهم وان لم يعبروا عنها بمثل الدقة والوضوح والتعمق والتفصيل الذى امتاز به النقاد المحدثون فى الغرب .

---

(190) التوحيدى ، الامتاع ... ج 2 ـ ص 145 .
(191) التوحيدى ، المقابسات ص 261 ـ 262 .

لقد عرف القدامى حق المعرفة ما للخيال في النثر الفنى من اهمية عظمى وانه ليس شيئا كماليا . . مجرد زينة بل هو من المقومات الجوهرية ووجوده فى **النثر الفنى** ضرورة حيوية لا غنى عنها .

يقول الجرجانى فى هذا المعنى مؤكدا فى جزم مكان الخيال من البلاغة مشيرا الى دوره العظيم الاساسى فيها :

« ... واول ذلك واولاه واحقه بان يستوفيه النظر ويتقصاه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فان هذه اصول كثيرة كأن جل محاسين الكلام ، ان لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة اليها ، وكانها اقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها ، واقطار تحيط بها من جهاتها » (192) .

الى هذا المعنى نفسه يذهب الجرجانى ردا على اعتراض مفترض حين يقرر بان المجاز (اى الخيال) جزء لا يتجزأ من نظم الكلام البليغ يتنزل فى الصميم من نسيجه وانهما (اعنى النظم والمجاز) يؤلفان وحدة عضوية لا انفصام لها :

« ... فان قيل : قولك : « الا النظم ... يقتضى اخراج ما فى القرآن من الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو به معجز ، وذلك لا مساغ له » قيل : ليس الامر كما ظننت بل ذلك يقتضى دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز ، وذلك لان هذه المعانى التى هى الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها **من مقتضيات النظم ، وعنها يحدث وبها يكون لانه لا يتصور ان يدخل شىء منها فى الكلم وهى افراد لم يتوخ فيما بينها حكم من احكام النحو ، فلا يتصور ان يكون ههنا فعل او اسم قد دخلته الاستعارة من دون ان يكون قد الف مع غيره » (193)** .

وسر فاعلية الخيال وما له من بالغ التأثير يكمن فى خاصية التجسيم والتشخيص للفكرة او الاحساس ، فهو يقابل الحياة بمثلها ، اى انه يعبر عن التجربة الحية بما « يعادلها » بان يجسم الفكرة الام التى هى بمثابة اللب والنواة للتجربة .

فعملية الخلق تشتمل اجمالا على مرحلتين : اولاهما تفكيك للتجربة وتحليل لها بحثا عن الفكرة الجوهرية التى ستكون دعامة (او بمثابة المفتاح

(192) عبد القاهر الجرجانى ، اسرار البلاغة ص 33 .
(193) — — دلائل الاعجاز ص 300 ـ 301 .

او الطريق) للمرحلة الموالية . وهذه المرحلة الثانية تتمثل في اعادة جمع العناصر الاولية والتأليف لها (مع الزيادة والتوسيع والحذف والتشذيب) لكن في شكل بناء منظم يقوم على اساس الفكرة الجوهرية وقد استقطبت هذه العناصر واتحدت بها اتحادا كليا .

وها هنا معنى « المعادلة » في الادب والفن عامة ، وفرق ما بين الطبيعة والصناعة او ما بين المادة الخام والاثر الفنى ، فليس الادب تعبيرا مباشرا عن الاحساس ونقلا للتجربة كما هى على حالها فى النفس كتلة غفلا .. خليطاً ساذجاء وانما هو بناء وتكوين وخلق وانشاء الغرض منه ترجمة الاحساس الى شيء مجسم محسوس .

« ... فالتعبير عن الاحساس تعبيرا مباشرا في رأى الناقد الانكليزى (Leavis) يدل على فشل الكاتب في الخلق فشلا ترجع اسبابه الى عدم وجود « المعادل الموضوعى » الذى يقوم مقام الاحساس ... والبلاغة فى ان يجسم الكاتب الاحساس لا ان يخبرنا به » (194) .

وقد عبر الجرجانى عن هذا المعنى بالذات اعنى فضل الصورة على الفكرة المجردة ومحض الاخبار فى مجال التعبير الفنى ــ وما للصورة من قوة التأثير فى النفس (Impact) متغلغلا الى كنه فضيلة الصورة وهى ان تقذف النور فى قلبك ، فتجعلك مبصرا مشاهدا حتى كأنك الكاتب الذى تقرأ له وكأن التجربة هى تجربتك تعيشها بصميم كيانك وهنا فرق ما بين الايحاء والوصف المباشر ، فوصفك الشيء قتل له وفى اللمح سر الحياة .

« .. ولو ان رجلا اراد ان يضرب لك مثلا فى تنافى الشيئين فقال : هذا وذاك هل يجتمعان ؟ واشار الى ماء ونار حاضرين وجدت لتمثيله من التأثير ما لا تجده اذا **اخبرك** بالقول فقال : هل يجتمع الماء والنار ؟ ... ومما يدلك على ان التمثيل بالمشاهدة يزيد أنسا .. انك قد تعبر عن المعنى بالعبارة التى تؤديه وتبالغ وتجتهد حتى لا تدع فى النفوس منزعا نحو ان تقول وانت تصف اليوم بالطول : يوم كأطول ما يتوهم وكأنه لا آخر له ، وما شاكل ذلك ، فلا تجد له من الانس ما تجده لقوله :

ويوم كظل الرمح قصر طوله   دم الزق عنا واصطفاق المزاهر

(194) د . رشاد رشدى ، ما هو الادب ص 6 .

على ان عبارتك الاولى اشد واقوى في المبالغة من هذا . **فظل الرمح على** كل حال متناه تدرك العين نهايته ، وانت قد اخبرت عن اليوم بأنه **كأنه لا آخر** ... وكذا تقول : فلان اذا هم بالشيء لم يزل ذلك عن ذكره وقلبه ، وقصر خواطره على امضاء عزمه ، ولم يشغله شيء عنه ، فتتعاطى للمعنى بابلغ ما **يمكن ثم لا** ترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه اريحية ، وانما تسمع حديثا ساذجا وخبرا غفلا حتى اذا قلت :

اذا هـم القى بيـن عينـه عزمـه
امتلأت نفسك سـرورا ، أدركتـك طربـة

كما يقـول القاضي ابـو الحسن الجرجاني لا تملـك دفعهـا عنـك ، ولا تقـل : ان ذلـك لمكـان الايجـاز ، فانـه وان كـان يوجب شيئـا منه فليس الاصل له **بل لان اراك العزم واقفا بين العينين ، وفتح الى مكـان المعقول من قلبك بابا من العين** » (195) .

وقد عرض الجرجاني مرارا بالوصف والبيان لما للخيال ومن ثم للصور (من تشابيه واستعارات وغيرها من انواع المجاز) من زيادة في اقدار المعاني ومضاعفة لقواها ، وما لها ـ تبعا لذلك ـ من شدة التأثير في النفوس حتى تستهويها وتمتلكها امتلاكا .

« اعلم ان مما اتفق العقلاء عليه ان التمثيل اذا جاء في اعقاب المعاني او برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الاصلية الى صورته كساها ابهة ، واكسبها منقبة ، ورفع من اقدارها ، وشب نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب اليها ، واستثار لها من اقاصي الافئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على ان تعطيها محبة وشغفا » (196)

كما انه عرض ايضا في روعة بيان لمدى تصرف خيال الكاتب الفنان في الواقع تغييرا وتحويلا حتى يكاد يقلب الاشياء من الضد الى الضد ، ولما للصورة من تفنن ولباقة في اداء لطائف المعاني ودقائق الشعور .

« فانك لترى بها (اى الاستعارة) الجماد الناطق ، والاعجم فصيحا والاجسام الخرص مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية ... ان شئت ارتك المعاني اللطيفة

---

(195) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 142 .
(196) — — — — — ص 128 .

التى هى من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وان شئت لطفت الاوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الا الظنون . (197) .

ونجد نفس المعنى فى قوله : « وتكلف القول فى ان للتمثيل فى هذا المعنى المدى الذى لا يجارى اليه ، والباع الذى لا يطاول فيه كالاحتجاج للضروريات . وكفى دليلا على تصرفه فيه باليد الصناع ، وايفائه على غايات الابتداع انه يريك العدم وجودا ، والوجود عدما ، والميت حيا والحى ميتا ... ولطيفة اخرى له فى هذا المعنى هى اذا نظرت اعجب ، والتعجب بها احق ومنها اوجب ، وذلك جعل الموت نفسه حياة مستأنفة حتى يقال انه بالموت استكمل الحياة فى قولهم « فلان عاش حين مات » (198) .

والجرجانى كدأبه لا يقنع بتسجيل الظاهرات النفسية والفنية ويأبى الا ان يتعمق فى تحليلها وتفسيرها ولا يقر له قرار حتى ينفذ الى العلل الاولى ، ولا تشفيه الا غاية الكشف والبيان .

فاذا كان للتجسيم والتشخيص ـ ومن ثم للصورة ـ مثل هذا التأثير فذلك يرجع الى ما لها من خصائص جوهرية متضامنة متلازمة متداخلة متحدة لم تتوفر بنفس المقدار والكيفية فى غيرها من وسائل التعبير .

وهذه الخصائص او المزايا اربعة وهى قوة الاقناع ومدى الاشعاع ، التركيز، سرعة الدلالة ، والتشويق .

قـــوة الاقنـــاع ـ ودوام الاثر والاشعـــاع :

للجرجانى فى تعليل قـوة الاقناع التى تنفرد بهـا الصورة تفسيران متكاملان احدهما (وقد لمحنا اليه آنفا) يتصل بطبيعة النفس البشرية وكيفية ادراكها لمختلف المعانى ، وتفاوت هذا الادراك قوة ووضوحا ، رسوخا وانطباعا تبعـا لنوعيـة المعـانى .

« ... ومعلوم ان العلم الاول اتى النفس اولا عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية ، فهى اذن امس بها رحما واقوى لديها ذمما واقدم

(197) عبد القـاهر الجرجانى ، اسرار البلاغـة ص 50 ـ 51 .
(198) ـ ـ ـ ـ ص 152 .

لها صحبة ، وآكد عندها حرمة ، واذا نقلتها في الشيء . بمثله عن الدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب الى ما يدرك بالحواس او يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة ، فانت كمن يتوسل اليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم . فانت اذن مع الشاعر وغير الشاعر اذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب ويقول : ها هو ذا فابصره تجده على ما وصفت » (199) .

اما التفسير الثاني فهو ادخل في الاسلوب وطريقة التعبير ، وخاصة صياغة المعاني وكيفية ابرازها وتأكيدها .

« ... قد اجمع الجميع على ان الكناية ابلغ من الافصاح ، والتعريض اوقع من التصريح ، وان للاستعارة مزية وفضلا ، وان المجاز ابدا ابلغ من الحقيقة الا ان ذلك وان كان معلوما على الجملة فانه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته ، وحتى يغلغل الفكر الى زواياه ، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة ..

واما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة انك اذا قلت : رأيت أسدا كنت قدتلطفت لما أردت اثباته لهُ من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء وذلك انه اذا كان اسدا فواجب ان تكون له تلك الشجاعة العظيمة ، وكالمستحيل او الممتنع ان يعرى منها . واذا صرحت بالتشبيه فقلت : رأيت رجلا كالاسد ، كنت قد اثبتها اثبات الشيء يترجح بين ان تكون وبين ان لا يكنو ، ولم يكن في حديث الوجوب في شيء » (200) .

وتناول الجرجاني نفس المعنى في القسم الاخير من كتابه « دلائل الاعجاز » مؤكدا له منوها بوجه الفضيلة والمزية فيه وذلك لما يوليه من اهمية كبرى لخاصية الايحاء .

قال : « ... هذا فن من القول دقيق المسلك لطيف المأخذ وهو انا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بان يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في اثبات الصفة هذا المذهب ، واذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملا الطرف ودقائق تعجز الوصف ورأيت هناك شعرا شاعرا ، وسحرا ساحرا ،

---

(199) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 132 ـ 138 .

(200) ـ ـ دلائل الاعجاز ص 55 ، 57 ـ 58 .

وبلاغة لا يكمل لها الا الشاعر المفلق والخطيب المصقع وكما ان الصفة اذا لم تأتك مصرحا بذكرها مكشوفا عن وجهها ، ولكن مدلولا عليها بغيرها كان ذلك افخم لشأنها والطف لمكانها ، كذلك اثباتك الصفة للشيء تثبتها له اذا لم تقله الى السامع صريحا ، وجئت اليه من جانب التعريض والكناية والرمز والاشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق مالا يقل قليلة ولا يجهل ، موضع الفضيلة فيه » (201) .

ويتصل بقوة الاقناع ميزة أخرى تختص بها الصورة ويمكن ان ننعتها باتساع مدى الاشعاع ودوام الاثر وهى بمثابة « القوة الضاربة » فى الشعر والنثر الفنى بفضلها يغزو الادب الرفيع العقول ويستولى على القلوب امدا طويلا بل وقد يتجدد هذا التأثير ويتضاعف على مر الايام .

وقد اهتم العرب بهذه الظاهرة ولهجوا بذكرها واكبروها غاية الاكبار لما للبلاغة وخاصة منها الشعر من سلطان على نفوسهم وتأثير فى الرأى العام بينهم . وقد عبر الجاحظ عن هذه الخاصية ابلغ تعبير اذ قال يخص بعضا من شعر الهجاء :

« فما الميسم فى جلد البعير بأعلق من بعض الشعر .... » (202)

ولئن كان للبلاغة العالية ـ شعرا كانت او نثرا ـ مثل هذا الاشعاع والدوام حتى كأنها تسرى سريان العدوى وتنتقش فى القلوب انتقاشا وكأن لا مخلص من سحرها القاهر فذلك يرجع اساسا الى مزيتى الموسيقى والخيال فيها .

اما الميزة الثانية التى تفردت بها « الصورة » فى النثر الفنى والشعر فهى التركيز . ونعنى بالتركيز شحنة كبيرة من الفكر والاحساس فى حيز قليل من اللفظ وذاك مما يكسب العبارة اكتنازا وقوة نفاذ ، وان يكون لهذه الشحنة مدى دلالى واسع بحيث لا يقف القارىء أو السامع على نهايته ، ولا يقدر على الالمام به ـ فضلا من الاحاطة والاستيعاب ـ الا بعد ادمان النظر والتأمل ويبقى مع ذلك معين الدلالة مسترسلا لا ينضب ولا يستطاع استنفاده والتمكن منه .

---

(201) نفس المصدر ص 236 .

(202) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 363 .

وانما هو دائم الاشعاع متجدد الطاقة ، منبعث الخصب فوار الحياة ، وكأن تحت اللفظ اعماقا لا قرار لها واغوارا دونها اغوار .

وهذه الخاصة تشبه ظاهرة العمق أو « الابعادية » (perspective) في الرسم حيث يتراءى لنا فضاء مديد يغور ثم يغور وينأى كالافق بعدا وامتناعا . وقد شغف القدامي بفضيلة التركيز فالبلاغة عندهم الايجاز وأبلغ الايجاز ما اتصل واقترن بالايحاء .

يقول الجرجاني في هذا المعنى : « ومن خصائصها (الاستعارة) التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد انواعا من الثمر .... » (203) .

« هذا وليس اذاكان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح اغناك ذاك عن الفكرة اذا كان المعني لطيفا ، فان المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على اول ، ورد تال الى سابق ... فهذا هو الذى اردت بالحاجة الى الفكر ، وبان المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله .. » (204) .

ويقول موضحا هذه الخاصية مدققا اياها في اسلوب آخر أدخل في المنهجية واقرب الى الموضوعية وهو اسلوب التعريف والتحديد .

« .. الكلام على ضربين : ضرب انت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر انت لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض ... ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل ... واذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهى ان تقول : المعنى ومعنى المعنى ، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل اليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر كالذى فسرت لك » (205) .

(203) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 50 ــ 51 .
(204) ــ ــ ــ ــ ص 166 .
(205) ــ ــ دلائل الاعجاز ص 202 .

ويبلغ من ثراء الصورة وعمقها بفضل ما اوتيت من قوة التركيز انها تصبح مع ما لها من الجمال والسحر، تعبيرا فلسفيا اصيلا نابضا حيا ينفذ الى اخفى اسرار الوجود فيكشف لنا عن الوحدة الاصلية الصميمة المحتجبة وراء تعدد الكائنات على اختلافها وما بينها من تضارب وتنافر وتضاد ، « وهكذا اذا استقريت التشبيهات وجدت التباين بين الشيئين كلما كان اشد كانت الى النفوس اعجب ، وكانت النفوس لها اطرب وكان مكانها الى ان تحدث الاريحية اقرب ، وذلك ان موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لاطراف البهجة **انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض . » (206) .**

ويتناول الجرجاني المعنى ثانيا فيمعن في التحليل والتعليل والكشف والايضاح للمغزى الذى اشرنا اليه آنفا « ولم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للمتمثل ، ولم تتصادف هذه الاشياء المتعادية على حكم المشبه الا لانه لم يراع ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر الى الاشياء من حيث توعى فتحويها الامكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة ، ثم على حسب دقة المسلك الى ما استخرج من الشبه ولطف المذهب ، وبعد التصعد الى ما حصل من الوفاق استحق مدرك ذلك المدح واستوجب التقديم واقتضاك العقل ان تنوه بذكره » (207) .

وليس يؤتى هذه الدرجة من الابداع في التصوير ولا يبلغ هذه المرتبة العالية في ميدان الفن الا من كان دقيق الحس صادق الحدس ذا بصيرة نفاذة متطلعا الى ما دون الظواهر من اسرار ، شغوفا بما بين شتى الكائنات الحي منا والجماد من « مشابهات خفية » اى من نسب حميم وقرابة واشجة او من « موافقات » كما يقول بودلير (Correspondances) من شأنها ان تحدث بينها تعاطفا وتجاوبا .

« ولم ارد بقولي : ان الحذق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها فاذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر » (208) .

---

(206) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 146 .
(207) — — — — ص 173 ـ 174 .
(208) — — — — ص 175 .

وقد عبر الجرجانى عن هذا المعنى المجمل بشىء كثير من الدقة والتفصيل ملحا فى اشتراط النسبة الصميمة بين الاشياء المختلفة لانها قوام الايحـاء ، وانتهزها فرصة لبيان حقيقة الايحاء بيانا رائعا وكأنه على لسان ناقد مـن المحدثين ، والجدير بالملاحظة تعمق الجرجانى فى تحليل التشبيـه وغيره مـن الصور ، وقد تفرد بالاحسان فى هذا الباب، اذ قد نزع فى بحثه الى التفلسف الا انه تفلسف رصين معتدل امتزج فيه العقل الناضج القوى بالذوق المرهف السليـم .

« ... واعلم انى لست أقول لك انك متى الفت الشىء ببعيد عنه فى الجنس على الجملة فقد اصبت واحسنت ولكن اقوله بعد تقييد وبعد شرط وهو ان تصيب بين المختلفين فى الجنس وفى ظاهر الامر شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوى بينهما مذهبا واليهما سبيلا ، وحتى يكون ائتلافهما الذى يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس فى وضوح اختلافهما من حيث العين والحس، فاما ان تستكره الوصف وتروم ان تصوره حيث لا يتصور فلا : لانك تكون فى ذلك بمنزلة الصانع الاخرق يضع فى تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة تجىء فيها نتو ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو ، وانما قيل ، شبهت ولا تعنى فى كونـك مشبها ان تذكر حروف التشبيه او تستعير ، **انما تكون مشبها بالحقيقة بان ترى الشبه وتبينه** ، ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما لا تتمثله الاوهام والظنون . . » (209) .

وآية هذه النزعة ... نزعة التفلسف تحليله الدقيق النفسانى الجمالى فى آن (وهنا موطن السبق والزيادة التى امتاز بها الجرجانى فى النقد الادبى وهى زيادة صحيحة لا يتطرق اليها الشك) لعملية خلق التشبيه والصور عامة فى بعض من مراحلها .

وقد انتبه الى حقيقة جليلة من حقائق الفن والنقد واعنى بها « التجريد » (Stylisation) قـال : « الا ترى ان التشبيه الصريـح اذا وقع بين شيئيـن متباعديـن فى الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلـك اللطف وذلـك الحسن الا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به من الجهة التى بها شبهت الا انـه كان خفيا لا ينجلى الا بعد التأنق فى استحضار الصور وتذكرها ، وعرض بعضهـا

(209) نفس المصـدر ص 174 .

(210) نفس المصـدر ص 176 .

على بعض ، **والتقاط النكتة المقصودة منها ، وتجريدها من سائر ما يتصل بها،** نحو ان يشبه الشيء بالشيء في هيئـة الحركة فتطلب الوفاق بين الهيئـة ، والهيئة مجردة من الجسم وسائر ما فيه من اللون وغيره من الاوصاف » (210) .

وبعد ان يسوق شاهدا من الشعر ويحلله يعمد الى خلاصة مجملة للمعنى فيقول : معلقا : « ولم يكن اعجاب هذا التشبيه لك وايناسه اياك لان الشيئين مختلفان في الجنس اشد الاختلاف فقط ، بل لان حصل بازاء الاختلاف اتفاق كاحسن ما يكون واتمه ، فمجموع الامرين ـ شدة ائتلاف في شدة اختلاف ـ حلا وحسن، وراق وفتن » (211) .

سـرعـة الـدلالـة :

ومما اختصت بـه الصورة أيضا في النثر والشعر سرعـة الدلالـة ، اذ ليست العبرة في الادب والفن بمجرد الدلالة او حتى بصحة الدلالة فقط وانما يشترط في الدلالة السرعة والطلاقة والقصد رأسا الى الغاية ، فمن شأن التلكؤ والتبلد او الالتواء والتميع في التعبير ان يعرقل كمال الافهام ويحول دون اللذة الفنية المطلوبة .

يقول ابو الحسن الرماني في هذا المعنى : « البيان هو احضار المعنـى للنفس بسرعة ادراك ، وقيل ذلك لئـلا يلتبس بالدلالة لأنهـا احضار المعنـى للنفس وان كان بابطاء » (212) .

وقال : « ... البيان الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة ، وانما قيل ذلك لانه قد يأتي التعقيد في الكلام الذي يدل ، ولا يستحق اسـم بيـان » (213) .

وقريب من هذا قول الجرجاني يقارن فيه بين الاسلوب السلس الطلق والاسلوب الخشن المعقد ، وقد قرن كعادته بين الظاهرة الاسلوبية والظاهرة النفسانية العقلية .

« . . واما التعقيد فانما كان مذموما لاجل ان اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع ان يطلب المعنى بالحيلـة ويسعى اليه من غير الطريق ... وانما ذم هذا الجنس لانـه احوجك الى فكـر زائد عن المقدار الذي يجب في مثله وكدك بسوء الدلالة ، واودع المعنى لك في

---

(211) نفس المصـدر ص 177 .
(212) ابن رشيـق ، العمـدة ج 1 ص 225 .
(213) ـ ـ ـ ج 1 ص 225 .

قالب غير مستو ولا مملس بل خشن مضرس، حتىاذا رمت اخراجه عسر عليك، واذا خرج خرج مشوه الصورة نـاقص الحسن (214) » وامـا الملخص فيفتـح لفكرتك الطريق المستوى ويمهده، وان كان فيه تعاطف اقام عليه المنار، واوقد فيه الانوار حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيته ... وهل شيء احلى من الفكرة اذا استمرت وصادفت نهجـا مستقيما، ومذهبا قويما وطريقة تنقاد وتبينت لها الغاية فيما ترتاد ... » (215) .

التشـــويق :

ومن الخصائص الجوهرية التى تتصف بها الصورة ميزة التشويق وذلك اننا لا نصل الى معني الصورة وما تنطوى عليه من رمزا أو رموز الا بعد بحث وطلب وشيء غير قليل من الجهد واعمال الفكر حسب مكان الصورة من الغموض او الوضوح واليسر والامتناع ، ولسنا نعطى المعنى بدءا جاهزا مهيئا ، لما فى ذلك من جفاف وابتذال وبرود « ... ان المعنى اذا اتاك **ممثلا** فهو فى الاكثر ينجلي لك بعد ان يحوجك الى طلبـه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمـة فى طلبه ، وما كان منه الطف كان امتناعه عليك أكثـر ، واباؤه اظهر واحتجابـه اشد . » (216) .

والتشويق قرين هذا الجهـد المثمر والفكر الموفـق يزيد بزيادته ويقـل بنقصانه ، وعلى قدر خفاء الصورة خفاء مقرونا بالخصب والثراء يكون حسنهـا وقوة تأثيرها . « ومن المركوز في الطبـع ان الشيء اذا نيل بعد طلب لـه أو الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعـه من النفس اجل والطف ، وكانت به اضن واشغف » (217) .

ولهـذا السبب تبوأت الاستعارة دون منازع المرتبة العليـا بين ضروب المجاز ، ويليها فى ذلك تشبيه التمثيل ثم التشبيه ثم الكناية ثم المجاز البسيط (اى المجاز بالمعنى الضيق المتداول) .

يقول الجرجانى مشيدا بفضل الاستعارة :

---

(214) عبد القـاهر الجرجانى ، أسرار البلاغـة ص 162 .

(215) عبد القـاهر الجرجانى ، أسرار البلاغـة ص 169 ـ 170

(216) عبد القاهـر الجرجانى ، أسرار البلاغـة ص 158 . و « احتجابـه » تصويب منـا وفى الاصل « احتجاجـه » .

(217) عبد القـاهر الجرجانى ، أسرار البلاغـة ص 158 .

« ... وهى (الاستعارة) اهدى الى ان تهدى اليك عذارى قد تخير لها الجمال وعنى به الكمال ...

وان تأتيك على الجملة بعقائل يأنس اليها الدين والدنيا وشرائف لها من الشرف الرتبة العليا ، وهى اجل من ان تأتى الصفة على حقيقة حالها ، وتستوفى جملة جمالها » (218)

« واعلم ان من شأن الاستعارة انك كلما زدت ارادتك التشبيه اخفاء ازدادت الاستعارة حسنا حتى انك تراها اغرب ما تكون اذا كان الكلام قد الف تأليفا ان اردت ان تفصح فيه بالتشبيه خرجت الى شىء تعافه النفس ويلفظه السمع (219) .

وقد عمد الجرجانى الى تعظيم شأن عامل التشويق واكد اهميته العظمى معتمدا النفس البشرية محتجا بسنة من سننها هى اشبه بالقانون الشائع المشترك بين الناس جميعا .

« ... ومعلوم ان الشىء اذا علم انه لم ينل فى اصله الا بعد التعب ولم يدرك الا باحتمال النصب كان للعلم بذلك من امره من الدعاء الى تعظيمه واخذ الناس بتفخيمه ما يكون لمباشرة الجهد فيه وملاقاة الكرب دونه . واذا عثرت بالهوينى على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده الى ان تنسى جملة انه الذى كد الطالب وحمل المتاعب ... « (220) .

والتشويق فى رأى الجرجانى منازل ودرجات يقوى ويعظم تبعا لعاملين احدهما نوعية تركيب الصورة وحظها من « التفصيل » اى من التدقيق والتخصيص . « ... فاحدى العبرتين انا نعلم ان الجملة ابدا اسبق الى النفوس من التفصيل ... وبادراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسامع وسامع وهكذا ... فالاشتراك فى الصفة اذا كان من جهة الجملة على الاطلاق بحيث لا يشوبه شىء من التفصيل ... فهو يقل عن ان يحتاج فيه الى قياس وتشبيه ، فان زاد دخل فى التفصيل شىء ... احتجت بقدر ذلك الى ادارة الفكر ...

---

(218) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ص 49 .
(219) — — دلائل الاعجاز ص 346 .
(220) — — أسرار البلاغة ص 167 .

فان زاد تفصيله بخصوص تنق العبارة عنه ويتعرف بفضل تأمل ازداد الامر قوة فى اقتضاء الفكر ... وعلى هذا تجد هذا الحد من المرتبة التى لا يستوى فيها البليد والذكى والمهمل نفسه والمستيقظ المستعد للفكر والتصور ... » (221) .

ويقول الجرجانى مدققا معنى « التفصيل » :

« واعلم ان قولنا « التفصيل » عبارة جامعة ومحصولها على الجملة ان معك وصفين أو أوصافا فانت تنظر فيها واحدا واحدا وتفصل بالتأمل بعضها من بعض ، وقد ارتك فى الجملة حاجة الى ان تنظر فى اكثر من شيء واحد ، وان تنظر فى الشيء الواحد الى اكثر من جهة واحدة » (222) .

اما العامل الثانى وهو منظم الى الاول مكمل له يزيده دعما وقوة فهو بعد الشبه عن العيون وغيبته عن الحس ، اى ان يكون قليل التداول ادخل فى المعقولات منه فى المحسوسات

« ... والعبرة الثانية ان مما يقتضى كون الشيء على الذكر وثبوت صورته ان يكثر دورانه على العيون ويدوم تردده فى مواقع الابصار ، وان تدركه الحواس فى كل وقت او فى اغلب الاوقات ، وبالعكس وهو ان من سبب بعد ذلك الشيء عن ان يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته فى النفس قلة رؤيته ، وانه مما يحس بالفيئة بعد الفيئة وفى الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة ... واذا كان هذا لا يشك فيه بان منه ان كل شبه رجع الى وصف او صورة او هيئة من شأنها ان ترى وتبصر ابدا فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا وفى الغاية القصوى من مخالفته فالتشبيه المردود اليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التى تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان منها الى الطرف الاول اقرب فهو ادنى وانزل ، وما كان الى الطرف الثانى اذهب فهو اعلى وافضل ، ويوصف الغريب اجدر ... » (223) .

ولئن كانت الاستعارة فى المحل الاعلى بين جميع الوان الصور عمقا وتأثيرا وقوة ايحاء فذلك لما تمتاز به من غزارة مادة وتركيز ولانها امس رحما بالمعانى

(221) عبد القاهر الجرجانى ، اسرار البلاغة ص 184 ـ 185 .
(222) ـ ـ ـ ـ ص 191 .
(223) ـ ـ ـ ـ ص 190 .

النفسية المجردة ومعنى ذلك انها اشد اتصالا باعماق النفس ومن ثم فهى ادعى الى اعمال الفكر وابعث على التصور والتخيل واشد اقتضاء لهما .

والجدير بالملاحظة وان كنا قد لمحنا الى هذا آنفا ـ وهو وجه الجدة والعمق والسداد وصدق الاجتهاد فى تفكير الجرجانى النقدى اقامة التحليل الاسلوبى على أسس أو منطلقات نفسية وفكرية أى ربط اللغة بالفكر وتوثيق الصلة والتفاعل بين وجهين لحقيقة بشرية واحدة هى الكلام .

« .. وضرب ثالث هو الصميم الخالص من الاستعارة . وحده ان يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب كما جاء فى التنزيل من نحو قوله عز وجل « واتبعوا النور الذى انزل معه » ... فليس الشبه الحاصل من النور فى البيان والحجة ونحوهما الا ان القلب اذا وردت عليه الحجة صار فى حالة شبيهة بحال البصر اذا صادف النور ووجهت طلائعه نحوه وجال فى معارفه وانتشر وانبث فى المسافة التى يسافر طرف الانسان فيها .

وهذا كما تعلم شبه لست تحصل منه على جنس ، ولا على طبيعة وغريزة، ولا على هيئة وصورة تدخل فى الخلقة وانما هو صورة عقلية . واعلم ان هذا الضرب هو المنزلة التى تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، ويتسع لها كيف شاءت المجال فى تفننها وتصرفها ، وههنا تخلص لطيفة روحانية فلا يبصرها الا ذوو الاذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدة لان تعى الحكمة وترف فصل الخطاب ... » (224) .

ويصف لنا الجرجانى عملية تذوق الصورة (وخاصة المرحلة الاولى من هذه العملية) وادراك ما للصورة من خصائص وابعاد ، وكيف ان التشويق رهين التعمق فى التحليل والامعان فى تدقيق البحث والتفصيل ، وابرز فى منتهى الدقة والوضوح حقيقة كشف عنها واثبتها بالتجربة علم النفس الحديث وهى ظاهرة الادراك الاجمالى للواقع حسيا كان أو معنويا (Syncretisme) وقد قرن ناقدنا بين المحسوسات والمعنويات وطابق بينها وارجعها الى سنة واحدة بل الى ناموس واحد . وجانب الطرافة والثراء واستقامة المنهج يتمثل فى هذه النظرة الوحدوية الشاملة الى الانسان وقيام هذه النظرة على أساس من

---

(224) نفس المصدر ص 73 .

الملاحظة والتجربة . واعتمد في وصفه وتحليله صنفا معينا من الصور وهو التشبيه الذى يجمع بين الاشياء الشديدة الاختلاف والتنافر، على ان ما اهتدى اليه فى تحليله ينطبق فى الحقيقة على جميع ألوان الصور .

« فاحدى العبرتين انا نعلم ان الجملة ابدا اسبق الى النفوس من التفصيل. وانك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة الى التفصيل ، ولكنك ترى بالنظر الاول الوصف على الجملة ثم ترى التفصيل عند اعادة النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الاولى حمقاء .. واذا كانت هذه العبرة ثابتة فى المشاهدة وما يجرى مجراها مما تناوله الحاسة فالامر فى القلب كذلك : الجمل ابدا هى التى تسبق الى الاوهام وتقع فى الخاطر اولا ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر الا بعد اعمال الروية واستعانة بالتذكر . ويتفاوت الحال فى الحاجة الى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته فى حد الجملة وحد التفصيل ... » (225) .

فالقارىء وهو بازاء الصورة الجامعة للمختلفات المتنافرات يعجب اولا لما يتراءى له فيها من تناسب غريب شاذ فيجول بنظره فى انحائها متأملا لا تكاد نفسه تستقر من فرط عجبها على جزء من أجزائها ، قد انصرفت وكأنها تتعرف شكلها الجملى العام وهندستها الخارجية وهى تتساءل فى الآن نفسه متطلعة الى السر الغامض الدفين الذى سوغ هذا التأليف الغريب والنشاز الرائع .

ثم لا يلبث القارىء ان يتخطى هذا الطور الاول فينبرى للبحث عن دواعى التشبيه ومبرراته ملتمسا وجوه الشبه فىالصورة مدققا مبرزا اياها مستقصيا مختبرا حظ العناصر من الوحدة والقرابة والتداعى والانسجام تاركا جوانب الخلاف والتفرقة . فاذا اطمأن الى مكان الصورة من التناسق والتآلف والى حظها من البلاغة والايحاء اعاد النظر فيها نظرة تركيب وتأليف مستهديا مستضيئا بما اجتمع لديه من تفاصيل وكأنه يبنيها من جديد ويجمع شتاتها بعد تفكيك وتحليل ، وقد اصبح بوسعه الان ان ينظر فى ابعادها ويسرح حالما معتبرا فى آفاقها ملتمسا مختلف الدلالات التى تنطوى عليها وخاصة المعانى الثانية وهى الغاية من الصورة ، وامكنه ايضا ان يدرس صناعة الفنان فى سبكها وتأليفها وكأنه يسبر مدى احكام نسجها ويجس بعين القلب حسن ديباجتها .

---

(225) نفس المصدر ص 184 ـ 185 .

وقد برع الجرجانى فى وصف مرحلة التجريد تلك الظاهرة التى لمحنا اليها فيما سبق من البحث وان لم يحللها بمثل الاستقصاء الذى خص به ظاهرة الادراك الاجمالى . قال :

« الا ترى ان التشبيه الصريح اذا وقع بين شيئين متباعدين فى الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن الا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به من الجهة التى بها شبهت الا انه كان خفيا لا ينجلى الا بعد التأنق فى استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض ، والتقاط النقطة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها نحو ان يشبه بالشىء فى هيئة الحركة فتطلب الوفاق بين الهيئة والهيئة . والهيئة مجردة من الجسم وسائر ما فيه من اللون وغيره من الاوصاف » (226) .

وقريب من هذا قوله : « وبادراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسامع وسامع وهكذا . فاما الجمل فتستوى فيها الاقدام ، ثم تعلم انك فى ادراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقى الشىء من بين جملة وكمن يميز الشىء مما قد اختلط به ، فانك حين لا يهمك التفصيل كمن يأخذ الشىء جزافا وجرفا » (227) .

ويعمد الجرجانى الى تطبيق « نظرية » التفصيل ابرازا لما له من مزايا هى من اهم جوانب الفن وبعض من سره وجوهره معتمدا على شواهد مختارة من الشعر فيذكر ثلاثة ابيات فى وصف غبار الحرب اثناء احتدام المعركة احدها لبشار (وهو البيت الشهير) .

وكان مثار النقع فوق رؤوسنا … واسيافنا ليل تهاوى كواكبه

والثانى للمتنبى والثالث لعمر بن كلثوم فجاء تحليله كأنه اللوحة الفنية بيانا وحسنا ودقة وايحاء ... نموذجا رائعا من النقد الخلاق فهما غوصا وحساسية وبلاغة اداء .

« والمقابلات التى تريك الفرق بين الجملة والتفصيل كثيرة ... التفصيل فى الابيات الثلاثة كانه شىء واحد لان كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف فى

(226) نفس المصدر ص 176 .
(227) نفس المصدر ص 185 .

الغبار بالكواكب في الليل الا انك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا يقل مقداره ولا يمكن انكاره . وذلك لانه راعى ما لم يراعه غيره وهو ان جعل الكواكب تهاوى فاتم الشبه . وعبر من هيئة السيوف وقد سلت من الاغماد وهي تعلو وترسب ، وتجيء وتذهب ولم يقتصر على ان يريك لمعانها في اثناء العجاجة كما فعل الاخران . وكان لهذه الزيادة التى زادها حظ من الدقة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل وذلك انا وان قلنا ان هذه الزيادة وهى افادة هيئة السيوف فى حركاتها انما اتت فى جملة لا تفصيل فيها فان حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس الا بالنظر الى أكثر من جهة واحدة ، وذلك ان تعلم ان لها فى حال احتدام الحرب ، واختلاف الايدى بها فى الضرب اضطرابا شديدا وحركات بسرعة . ثم ان لتلك الحركات جهات مختلفة واحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة والارتفاع والانخفاض وان السيوف باختلاف هذه الامور تتلاقى وتتداخل ويقع بعضها في بعض ويصدم بعضها بعضا . ثم ان اشكال السيوف مستطيلة وقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه ثم احضرك صورها بلفظة واحدة ونبه عليها باحسن التنبيه وأكمله بكلمة وهي قوله (تهاوى) لان الكواكب اذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها وكان لها فى تهاويها تواقع وتداخل . ثم انها بالتهاوى تستطيل أشكالها ، فاما اذا لم تزل عن أماكنها فهى على صورة الاستدارة » (228)

ولعل اعجب ما يستثير الشوق ويستفز الاعجاب والدهش فى امر الصورة خاصية الحياة فيها فنحن نتساءل ولا نزال نتساءل عن هذا السر الممتنع المؤيس الرهيب ونبقى فى حيرة من هذا الشىء الغريب العجيب الذى هو نسخة من الحياة وليس بها ، وهو ابلغ منها معنى وافصح تعبيرا وان كان فى مثال صمت الجماد ... صورة من الحياة تضاهيها وتتجاوزها وتغرى بها وتتحداها .

انها هبة الخلق والابداع اوتيها ثلة من الافذاذ الممتازين دعما لقوى الانسان واشعارا بخصوصية واستكمالا لانسانيته .

وبعد فالبلاغة الحق فى اتحاد المعنى بالصورة الاوفق له والاكمل انسجاما معه ومؤاخاة له لانها الاقدر على استيعاب طاقته وتركيزها، وفسح المجال لاشعاع دلالاته واشاراته ، حينئذ تحدث المعجزة وتتحقق كيمياء الفن فيتحول المعنى

(228) نفس المصدر ص 188 ، 200 ـ 201 .

الذى هو فى عين الذهن ومنطق العقل فكرة مجردة موات ... يتحول هذا المعنى ويتسامى فاذا هو كائن حى يرف نورا اعنى حسنا وبيانا ... كائن حى ممتاز لان فيه خلاصة الحياة المفكرة الواعية .

« والمعانى اذا كسيت الالفاظ الكريمة ، والبست الاوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقادير صورها ، واربت على حقائق اقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرفت فقد صارت الالفاظ فى معنى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى » (229) .

وفى الجملة فان الايحاء هو المطلوب الاول للادب ــ شعرا كان او نثرا ــ عليه تقوم حياته وبه اساسا يتاح للاديب تبليغ رسالته وهو الطريق لا طريق انجع منه وانبل للقاح الفكر ورسوخ اثره ودوام اشعاعه .

وينبغى عند ختام بحثنا حول وحدة الشكل والمضمون عند المعنويين ان نقول : انه لا جدوى من هذه الخصائص المشار اليها من توازن بين اللفظ والمعنى واقتصاد فى التعبير وثراء فى المعنى واحكام بناء وايحاء ما لم تكن مجتمعة كلها متفاعلة متضامنة كاعضاء الجسد الحى يستفيد الجزء فيه من الكل ويفيده ، فان تخلفت احداها بطل نفع المجموع وانتقت عنه صفة الادب الحق .

ولم يخف عن القدامى هذا الشرط الفنى الرئيسى فى الادب فعبر بعضهم عن هذه الحقيقة الحيوية الخطيرة تعبيرا قويا فى دقته ووضوحه اذ قال :

« البلاغة الفهم والافهام ، وكشف المعانى بالكلام ... والبيان فى الاداء ، وصواب الاشارة ، وايضاح الدلالة ، والاكتفاء بالاختصار عن الاكثار ، وامضاء العزم على حكومة الاختيار . قال : **وكل هذه الابواب محتاج بعضها الى بعض كحاجة بعض اعضاء البدن الى بعض لا غنى لفضيلة احدها عن الاخر** » (230) .

2 ــ الاصالـــة

ومن البديهى ان هذه الخصائص المتعددة المتباينة ظاهرا المتحدة باطنا التى عرضنا لها بالبحث لا تتحقق الا لكاتب اصيل قوى الاصالة ونعنى بذلك انه اجتمع له الطبع (اى الموهبة) والصناعة بوجهيها (اى الدراسة الجيدة

(229) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 176 .
(230) ابن رشيق ، العمدة ج 1 ص 218 .

المستوفاة والدربة الطويلة النفس) وما يقترن بالصناعة وما تستوجبه منخصال ذهنية ونفسية خلقية كالنقد الذاتي وعشق الفن والصدق والنزاهة والجرأة والتواضع ، ونتيجة ذلك وثمرته ان يصبح الاديب موصولا باعماق ذاته راسخ الجذور فيها متجذرا في تربيته الفكرية مستمدا منها شديد الحرص على تجاوزها واثرائها فلا انطواء ولا انغلاق ولا قطيعة ولا انبتات .

وقد اكد الكلاسيكيون جميعا ضرورة توفر الطبع عند الاديب باعتباره الدعامة والمنطلق للعمل الادبي أو هو بمثابة النواة التي ستتناولها يد الصناعة بالعناية والرعاية والانماء والحفظ والصيانة الى ان تبلغ حد النضج والاكتمال

والتوحيدي من الذين الحوا بصفة خاصة على ضرورة الطبع واهمية دوره وعظيم مزاياه في عملية الخلق الادبي ، وقد ردد هذا المعنى مرارا وتكرارا . وهذا الالحاح رد فعل ناشيء عن امرين متكاملين : ما كان لبعض الدخلاء من حظوة عظيمة في دنيا الادب واستئثارهم بامر العقد والحل فيها، وحرمان بعض الافذاذ من الادباء (ومنهم التوحيدي) وخمولهم .

يقول ابو حيان وقد عرض لمذهب الجاحظ في الكتابة معددا عوامل عبقرته الفريدة ومقوماتها فذكر الطبع على رأسها جميعا .

« ... الا بعلم (ابو الفضل ابن العميد) ان منهب الجاحظ مدبر بأشيــاء لا تلتقي عند كل انسان ، ولا تجتمع في صدر كل احد : **بالطبع** ، والمنشأ ، والعلم ... » (231) .

وقال منتقدا شخصية ابن عباد الادبية ، وقد رأى فيه مثال الدعي المغرور المتطاول مشرحا اياها في ايجاز دقيق فنعى عليه اولا فقدان الطبع .

« ... وابن عباد بلي في هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له . فأول ما بني به انه فقد الطبع وهو العمود ... » (232) .

ويقول في نفس المعنى وقد نظر الى الموضوع من وجهة عامة دون تخصيص او تحديد .

---

(231) التوحيــدي ، الامتــاع ... ج 1 ص 65 :
(232) — — ج 1 ص 64 ـ 65 .

« الكتاب سبعة : الكامل ، والاعزل ... والمخيل : الذى له عارضة وبيان ورواية وانشاء ويعرف بالادب **ولا طبع له فى الكتابة** ... » (233) .

فاذا لم يكن هناك طبع موثوق بصحته واقيم البرهان على خصوبته وغزارة عطائه فلا محل للصناعة ولا جدوى فيها ، بل قد يكون ضررها أكثر من نفعها شأن البديل الزائف يعتاض به عن امر حيوى لا مناص منه . وقد عرض الجاحظ مرارا لهذه الفكرة البسيطة البديهية ، وهى حقيقة جليلة عظيمة الخطورة على الرغم من بساطتها وبداهتها ، اذ انها من المبادىء الرئيسية التى لا يجوز للراغبين فى صناعة الادب ان يغفلوا بحال من الاحوال عنها اذا ارادوا بحق ان يستقيم مسعاهم وتثمر جهودهم .

يقول ابو عثمان ناصحا مشجعا الناشئة غاية التشجيع على اقتحام ميدان الادب ومقيدا فى الان نفسه تشجيعه بشروط مؤكدة .

« ... وانا اوصيك ان لا تدع التماس البيان والتبيين ان ظننت انك لك فيهما طبيعة ، وانهما يناسبانك بعض المناسبة ، ويشاكلانك فى بعض المشاكلة ، ولا تهمل طبيعتك فيستولى الاهمال على قوة القريحة ويستبد بها سوء العادة. وان كنت ذا بيان واحسست من نفسك بالنفوذ فى الخطابة والبلاغة وبقوة المنة يوم الحفل فلا تقصر فى التماس اعلاها سورة وارفعها فى البيان منزلة ، ولا يقطعنك تهييب الجهلاء وتخويف الجبناء ... فان اردت ان تتكلف هذه الصناعة وتنسب الى هذا الادب فقرضت قصيدة او حبرت خطبة او الفت رسالة ، فاياك ان تدعوك ثقتك بنفسك ويدعوك عجبك بثمرة عقلك الى ان تنتحله وتدعيه ، ولكن اعرضه على العلماء فى عرض رسائل او اشعار او خطب ، فان رأيت الاسماع تصغى له والعيون تحدج اليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله ، فان كان ذلك فى ابتداء امرك وفى اول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا فلعله ان يكون . ما دام ريضا قضيبا ــ تعنيسا ان يحل عندهم محل المتروك . فان عاوت امثال ذلك مرارا فوجدت الاسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية ، فخذ فى غير هذه الصناعة ، واجعل رائدك الذى لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه (234) .

وكما ان الصناعة تفتقر الى الطبيعة وتعتمدها لزوما فكذلك الطبيعة فى امس الحاجة الى الصناعة وتبقى هبة بتراء .. قوة عاطلة ..، ملكة عقيما فان رأيت الاسماع تصغى له والعيون تحدج اليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه

(233) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 96 .
(234) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 147 .

اذا لم تقبل عليها الصناعة بالتنشئة والتثقيف والتهذيب ، ثم هي تعمد الى اطلاق قواها وابراز طاقاتها وتعمل على تدريبها موسعة في مداها مكسبة اياها ما ينبغي لها من مرونة ولباقة وقدرة على التصرف الواسع الطليق . واذا ما بلغ الطبع او ان النضج والعطاء فالى الصناعة يعود. الفضل في استخراج كنوزه الدفينة وحسن استغلالها وصياغتها في الطف شكل وابلغ صورة .

وقد بين ابن المدبر ما للصناعة من فضل عظيم ومرتبة علية وآثار بالغ في نوعية الادب فلولا الصناعة لبقيت المعاني حبيسة مستورة في النفس وكانها لم تكن ، وسيان في حكم الفن حينئذ وجودها وعدمها ، وعلى قدر الصناعة ومدى تصرفها وتفننها يكون مكان الادب من الجودة والامتياز . ويبلغ من فضل الصناعة وعلو شرفها انها هي البرهان الوحيد على توفر الطبع ـ طبع الكتابة ـ عند الاديب او فقدانه ، وهي ايضا المعيار والمقياس لقوة هذا الطبع وخصبه ـ ومن ثم ـ لما يتولد عنه من احاسيس واخيلة وافكار .

« ... والكلام مشعب ، ولكن سياسته صعبة ـ وتأليفه شديد الا على جهابذته وفرسانه امراء الكلام يصرفونه كيف شاءوا ... والمعاني وان كانت كامنة في الصدور ، فانها مصورة فيها ، متصلة بها ، وهي كاللالى المنظومة في اصدافها والنار المخبوءة في احجارها فان اظهرته من اكنانه واصدافه تبين حسنه ، وان قدحت النار من مكامنها واحجارها انتفعت بها ، والا بقيت محجوبة مستورة . وانما يستثار الكامن منها ويستخرج المستتر من جواهرها بقدر حذق المستنبط ، وصواب حركات المستخرج وقصد اشارته ولطف مذاهبه . وكذلك ليس كل ناطق ولا كاتب يوضح عن المعنى ، ويصيب اشارته ... » (235) .

والطبع والصناعة وان كانا مبدئيا عنصرين مختلفين متميزين (وكذا شأنهما في الواقع بالنظر الى المتأدب عند اول نشأته وبداية تكوينه) فهما يكادان يؤلفان شيئا واحدا عند الاديب الناضج المكتمل وذلك لما حصل بينهما من تمازج وتلاحم وتفاعل طيلة فترة التكوين والتخرج والتقدم في مدارج الفن بحيث يعسر رد بعض الخصائص والظواهر لاحدهما دون الاخر لانها كلها تمت بسبب وثيق الى الاثنين (اعني الطبع والصناعة) معا، ومن هذه الظواهر مثلا

(235) ابن المدبر ، الرسالة العذراء ص 246 .

« التجربـة » اذ التجربـة حـال معقـدة التـركيب مزيـج احساس وخيـال وذوق وملاحظة وفكر ، وليس بين هذه العناصر كلها مالا يتصل بالطبع والصناعة كليهما اتصالا حميما مباشرا لما بينها من تداخل وتلاقح وتضامن .

والقدامى قد تفطنوا الى هذا الجانب الخطير فى الخلق الادبى الا انهم لم يهتدوا الى لفظ اصطلاحى خاص يدل عليها دلالة بينة على نحو ما فعل المحدثون اذ وفقوا الى كلمة « تجربة »(Expérience)، فتارة يشيرون الى هـذه الظاهرة مستعملين كلمة « معنى » وتارة كلمة « حال » وهذه الكلمة الاخيرة من اصطلاح الصوفيين سبقوا اليها واختصوا بها . وقد يعبرون عنها بكلمة « صدق » على وجه التلميح .

وقد انفرد التوحيدى بين جميع القدامى ببيان دور التجربة الحية وما لها من أهمية قصوى وتأثير بالغ فى نوعية الاثر الادبى . قال ابو حيان يصف التجربة وصفا دقيقا بليغا على ايجازه وعلى الرغم مما فى اللغـة من ابهـام فى الظاهر ، مبينا عناصرها ومقوماتها وهى ثلاثة :

« ... واذا وفيت البحث حقه فان اللفظ يجزل تارة ويتوسط اخرى بحسب الملابسة التى تحصل من **نـور النفس وفيض العقل وشهـادة الحـق** (اى الواقع مهما يكن نوعه حسيا او معنويا) ... » (236) .

وقد وردت فى كتاب « المقابسات » فقرة فى من ابلغ الشواهد على اهمية التجربة الباطنية وان التجربة شىء ذاتى محض مخصوص بصاحبه لا يمكن ان يشركه فيه احد كالحدس « كالحال » عند المتصوفة . انها حالة ممتازة يرتقى فيها صاحبها ويسمو ذوقا وفكرا واحساسا حتى يبلغ قمة ذاته ومنتهى قواه وغاية امكاناته . وهذه الحال كأنها النور هداية وتوفيقا ... تيسيرا وتأييدا . وتعبر هذه الفقرة من ادل الحجج على حسن فهم التوحيدى لحقيقة التجربة ووعيه كامل الوعى لفضيلتها .

جاء فى الجواب عن مسألة : لم كان انشاء الكلام الجديد ايسر على الادباء من ترقيع القديم ؟ ما يلى : « قـال : .. يحتاج (الكـاتب) الى تدبيـر قد فات اولـه من جهة صاحبه الاول ، ومن كان اولى بـه ، وكان كالاب لـه ،

(236) التوحيـدى ، المقـابسات ص 144 .

وذلك شبيه بعلم الغيب ، وقل من ينفذ في حجب الغيب مع العوائق التى دونه . وليس كذلك اذا افترع هو كلاما ، وابتدأ فعلا ، واقتضب حالا يستقل حينئذ بنفسه ولا يحتاج فيه الى شيء كان من غيره ... ولم يكن هكذا حاله فى كلام معروض عليه لم يهجس قط فى نفسه ، ولا اعد له شيئا من فكره ، فقد يعجزه ما لم يتأهب له ولم يرض نفسه عليه .

وفي الجملة كل مبتدىء شيئا فقوة البدء فيه تفضى به الى غاية ذلك الشيء ، وكل متعقب امرا قد بدأ به غيره فانه بتعقيبة يفضى الى حد ما بدأ به فى تعقيبه ويصير ذلك مبدأ له ، ثم تنقطع المشاكلة بين المتبدىء والمتعقب . » (237) .

ولم يقتصر المعنويون على الاشارة الى ظاهرة التكامل بين الطبع والصناعة ، وانما نبهوا أيضا الى ميزة فى غاية الاهمية عميقة الاثر فى العمل الادبى ، وهى ضرورة التوازن بين الطبع والصناعة والفن كله عندهم كما قد رأينا قوامه التوازن ... منتهى التوازن والاعتدال .

جاء في البيان والتبيين : « وذكر محمد بن على بن عبد الله بن عباس بلاغة بعض اهله فقال : انى لاكره ان يكون مقدار لسانه فاضلا عن مقدار علمه ، كما أكره أن يكون مقدار علمه فاضلا على مقدار عقله ... » (238) .

وابلغ من ذلك واوثق صلة بصميم الموضوع هذه الكلمة يرويها الجاحظ اثر الكلمة السابقة : « ... ومما يؤكد قول محمد بن على بن عبد الله بن عباس قول بعض الحكماء حين قيل له : متى يكون الادب شرا من عدمه ؟ قال : اذا كثر الادب ، ونقصت القريحة » . (239) .

ومن شأن الصناعة ان تركز الطبيعة وتؤسسها، وتزيدها تمكنا واستحكاما وتجذرا ورسوخا فى ذاتها وفى تربتها الفكرية معا . ونعنى بالتجذر فى التربة الفكرية ان تتشبع نفس الكاتب بالتقاليد الادبية الحية وينشأ ويشب فى جو فكرى صالح منعش ، وتكون هذه التقاليد (اى دراسة التراث وتمثل ما فيه من اصول وقواعد ومذاهب ونزعات) كالقاعدة او المنطلق الضرورى

---

(237) التوحيدى ، المقابسات ص 153 ـ 154 .

(238) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 74 .

(239) الجاحظ ، البيان ج 1 ص 75 .

يستعان به على وجدان الذات والكشف عن الهوية الادبية ، اذ ان طريق الذات يمر حتما بالاخرين ولا يصل المرء الى معرفة النفس الا من خلال غيره بفضل المقارنة والمقاسية أو المضادة والتحدى .

وقد اكد الجاحظ فى فقرة بليغة من الحيوان فضل البيئة الفكرية الصالحة فهى بمثابة المناخ الملائم او التربة الكريمة ينبث فيها الادب والعلم نباتا حسنا وتزدهر فيها المواهب بفضل ما يحف بها من مساعدة ومؤاتاة من شأنها ان تمهد السبل وتذلل المصاعب تذليلا :

« ومتى كان الاديب جامعا بارعا ، وكانت مواريثه كتبا بارعة وآدابا جامعة كان الولد اجدر ان يرى التعلم حظا ، واجدر ان يسرع التعليم اليه ، ويرى تركه خطأ ، واجدر ان يجرى من الادب على طريق قد انهج له ، ومنهاج قد وطىء له ، واجدر ان يسرى اليه عرق من نجله وسقى من غرسه ... فخير ميراث ورث كتب وعلم ، وخير المورثين من اورث ما يجمع ولا يفرق ، ويبصر ولا يعمى ويعطى ولا يأخذ ، ويجود بالكل دون البعض ، ويدع لك الكنز الذى ليس للسلطان فيه حق ، والركاز الذى ليس للفقراء فيه نصيب ، والنعمة التى ليس للحاسد فيها حيلة ، ولا للصوص فيها رغبة ، وليس للخصم عليك فيه حجة ، ولا على الجار فيه موونة » (240) .

وقريب منه قوله وقد ابرز فيه ما للمحيط الفكرى من تأثير قوى راسخ ونوه بمنفعة التراث القيم الصالح ، كما انه ذكر فضل الاتصال بالعلماء والانغماس فى البيئة الثقافية الصالحة : « ... ثم اعلموا ان المعنى الحقير الفاسد والدنىء الساقط يعشش فى القلب ثم يبيض ثم يفرخ ، فاذا ضرب بجرانه ومكن لعروقه استفحل الفساد وبزل ، وتمكن الجهل وفرخ ، فعند ذلك يقوى داؤه ويمتنع دواؤه . اللفظ الهجين الردىء والمستكره الغبى اعلق باللسان وآلف للسمع واشد التحاما بالقلب من اللفظ النبيه الشريف والمعنى الشريف الكريم . ولو جالست الجهال والنوكى والسخفاء والحمقى شهرا فقط لم تنق من اوضار كلامهم وخيال معانيهم بمجالسة اهل البيان والعقل دهرا ، لان الفساد اسرع الى الناس واشد التحاما بالطبائع . والانسان بالتعلم والتكلف وبطول الاختلاف الى العلماء ومدارسة كتب الحكماء يجود لفظه ، ويحسن ادبه ،

---

(240) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 101 .

وهو لا يحتاج في الجهل الى اكثر من ترك التعلم ، وفي فساد البيان الى اكثر من ترك التغير » (241) .

وليس التوحيدي باقل تاكيدا لتاثير البيئـة الفكرية ، فهـي في نظـره عامل فعال حاسم في تكوين الاديب يطبعه ويسمه وسما نهائيا . وقد عـرض لهذا المعنى في مواطن عديدة من تآليفه . فمما امتاز به الجاحظ في نظره على غيره من الكتاب عوامل ساعدت على تكوينه ومهدت لنضجه ونبوغه منهـا المنشأ .

قال : « ان مذهب الجاحظ مدبر باشياء لا تلتقي عند كل انسان ... بالطبع **والمنشأ** ، والعلم ، والاصول ، والعادة ، والعمر ، والفراغ ، والعشق ، والمنافسة ، والبلوغ ... (242) .

ويقول منوها بادب الصابيء محللا مقوماته ومعللا جودته وامتيازه : « .. فاما ابو اسحاق فانه احب الناس للطريقة المستقيمة ، وامضاهم على المحجة الوسطى ... وابو اسحاق معانيه فلسفية ، **وطباعه عراقية** وعادته محمودة . » (243) .

ويقول ايضا في نفس المعنى مشيدا بامتياز البيئة العراقية وتفوقها على غيرها من البيئات الاسلامية من الوجهة الادبية خاصة : « اذا انصفنا التزمنا مزية العراقيين علينا بالطبع اللطيف والمأخـذ القريب والسجع الملائم واللفظ المؤنق » (244) .

ولئن فشل ابن عباد في ادبه وعد في نظر ابى حيان على كثرة انتاجه من المفلسين فذلك مرده الى اشياء منها البيئة : « .... هو (اى ابن عباد) مجتهد غير موفق ، وفاضل غير منطق ... **وطباع الجبلى مخالف لطباع العراقى** ، ينب مقاربا فيقع بعيدا ، ويتطاول صاعدا فيتقاعس قعيدا » (245) .

(241) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 74 .
(242) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 65 .
(243) – – ج 1 ص 67 .
(244) – – ج 1 ص 64 .
(245) – – ج 1 ص 62 .

وقال عنه : « قلت له : فمن ايهم ابن عباد ؟ قال : هو مشكل ، لا يجوز ان تهضمه فتضعه فى اسفل سافلين ، ولا يجوز ان تغلط فيه فترفعه الى اعلى عليين ، ثم تضعه بين هذين اين شئت ، على انه على كل حال جبلى » (246) .

والصناعة ايضا تثرى الطبيعة وتعمقها وتبلورها وتكشف عنها وتبرز وجهها الحقيقى وتجعلها تعى ذاتها ، هذا ـ طبعا ـ اذا كانت الصناعة فى اتجاه الطبيعة تساير خطها ومنحناها وتراعى نوعيتها ولا تدخل الضيم عليها ، فكأن الطبيعة مادة خام ... طينة لا شكل لها ، والفن (اى الصناعة) هو الذى يقدها وينحتها متحسسا ماهيتها ، مراعيا معدنها ، مستنطقا خاصيتها الكامنة فيها والتى هى تكتشف بالتجربة والممارسة .

وقد تحدث المفاجأة الكبرى ذات يوم وتتم المعجزة فيوفق الاديب بعد مرحلة البحث عن الذات والطلب لها والملاحظة والتأمل والجس والاختبار الى اكتشاف طريق له خاص متميز ذوقا وتفكيرا وتعبيرا فيفيده ذلك تحررا وانطلاقا واقتدارا على تجاوز التقاليد التى نشأ عليها ، فيستحق بذلك صفة « الاجتهاد » .

والاجتهاد اهم مقومات الاصالة وهو ثمرتها وعنوانها الصادق وحجتها القاطعة ، وهو قوام حركيتها والعنصر الفعال فيها .

ولفظ الاجتهاد يحمل فى معناه ارادة التجاوز ... تجاوز الاديب لذاته وللاخرين وعدم الرضا ابدا بالحال التى هو عليها . الاجتهاد خروج من حال التبعية والتقليد وهى مرحلة طبيعية بشرط ان لا تتجاوز امدها فتصبح حالة مزمنة يتعذر التخلص منها ، وان ينظر اليها على انها مرحلة عابرة ... مجرد طريق لا غاية فى حد ذاتها .

انها مرحلة النمو وحشد القوى والامكانات واعداد العدة واكتساب الخبرة اللازمة لمواجهة مرحلة الحرية والاستقلال ... مرحلة الاعتماد على النفس ورفض التوكؤ على الغير مع ما فى مجابهة الحرية والتزامها والاضطلاع بالمسؤولية ... مسؤولية الكتابة من جهد ومشقة ومغامرة واخطار .

---

(246) التوحيدى ، مثالب الوزيرين ص 96 .

فالكاتب « المجتهد » او الاصيل (ولا فرق هنا بين اللفظين) اذ المعنى واحد انما تختلف الزاويــة التى منها ينظر اليه يمتاز برؤيته الخــاصة الى الواقع والحياة والى الادب والانسان ، وهو يستمد من ذاته اللفظ والمعنى ، ويشتق منها التركيب والاسلوب ، وان استشهد برأى الغير فليقف من هذا الرأى موقفا اما ناقدا او متوسعا او معقبا ، أو ليفسر الاشياء والظواهر والاحداث تفسيرا آخر جديدا .

يقول ابن الاثير واصفا طريق الاجتهاد ، موضحا حقيقته وممعنا فى تدقيق معناه والالمام بخصائصه ، وقد رأى الكتابة ثلاث شعب او ثلاث طبقات : دنيا ووسطى وعليا . الاولى والثانية تنسبان الى التقليد ، والثالثة هى بحق طريق الاجتهاد :

« ... الثالثة : ان لا يتصفح (الاديب) كتابة المتقدمين ، ولا يطلع على شىء منها بل يصرف همه الى حفظ القرآن الكريم ، وكثير من الاخبار النبوية وعدة من دواوين فحول الشعراء مما غلب على شعره الاجادة فى المعانى والالفاظ، ثم يأخذ فى الاقتباس من هذه الثلاثة اعنى القرآن والاخبار النبوية والاشعار ، فيقوم ويقع ، ويخطىء ويصيب ، ويضل ويهتدى حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه ، واخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة لا شركة لاحد من المتقدمين فيها ، وهذه الطريق هى طريق الاجتهــاد ، وصاحبهــا يعد اماما فى فن الكتابة كما يعد الشافعى وابــو حنيفة ومالــك رضى الله تعــالى عنهم وغيرهم من الائمــة المجتهدين فى علم الفقه ، الا انهــا مستوعرة جــدا ، ولا يستطيعها الا من رزقه الله تعالى لسانا هجاما . وخاطرا رقاما ولا اريد بهذه الطريق ان يكون الكاتب مرتبطا فى كتابته بما يستخرجه من القرآن الكريم والاخبار النبوية والشعر بحيث انه لا ينشىء كتابا الا من ذلك ، بل اريد انه اذا حفظ القرآن الكريم واكثر من حفظ الاخبار النبوية والاشعار ، ثم نقب عن ذلك تنقيب مطلع على معانيه ، مفتش عن دفائنه ، وقلبه ظهرا لبطن عرف حينئذ من اين تؤكل الكتف فيما ينشئه من ذات نفسه ، واستعان بالمحفوظ على غريزته الطبيعية » (247) .

وقريب من هذا كلمة للجرجانى الا انه الم فيها بالمعنى الماما ولم يوسعه ايضاحا وبيانا . ثم انها اضيق مدى واقل شمولا لانه قصرها على وسيلة من وسائل التعبير وهى التشبيه ولم يعم الصناعة باكملها كما فعل ابن الاثير .

---

(247) ابن الاثيــر ، المثــل السائــر ج 1 ص 76 .

« ... هذا هو الموجب للفضيلة والداعي الى الاستحسان والشفيع الذي أحظى التمثيل عند السامعين ، واستدعى له الشغف والولوع من قلوب العقلاء الراجحين ... استحق مدرك ذلك المدح واستوجب التقديم ، واقتضاك العقل ان تنوه بذكره ، وتقضي بالجنى في نتائج فكره ، نعم وعلى حسب المراتب في ذلك واعطيته في بعض منزلة الحاذق الصنع والملهم المؤيد والالمعي المحدث الذي سبق الى اختراع نوع من الصنعة حتى يصير اماما ويكون من بعده تبعا له وعيالا عليه ، وحتى تعرف تلك الصنعة بالنسبة اليه فيقال : صنعة فلان وعمل فلان ... » (248) .

الاجتهاد مرحلة الانتاج تأتي بعد فترة الاستهلاك ... الانتاج المتميز الفريد الذي يبرز نفسه ، ويفرض وجوده ، ويثبت فضله واستحقاقه بمحض قيمته الذاتية لا عن طريق الجدة الخادعة تبهر بما فيها من رونق زائف ... مرحلة الطرافة الحق والابتكار بعد التشابه والرتابة والاعادة والتكرار ، والانتاج الذي لا لون له ولا شخصية ، ولا طعم ولا نكهة له خاصة . « ... **وان من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الابريز الذي تختلف عليه الصور وتتعاقب عليه الصياغات وجل المعول في شرفه على ذاته ، وان كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع في قدره** . ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها ـ ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض، واثر الصنعة باقيا معها لم يبطل قيمة تغلو، ومنزلة تعلو، وللرغبة اليها انصباب، وللنفوس بها اعجاب حتى اذا خانت الايام فيها اصحابها ، وضامت الحادثات اربابها . **وفجعتهم فيها بما يسلب حسنها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض** ، فلم يبق الا المادة العادية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبتها ، وعادت الرغبات التي كانت فيها زهدا ، واوسعتها عيون كانت تطمح اليها اعراضا دونها وصدا ، **وصارت كمن اخطاه الجد بغير فضل كان يرجع اليه في نفسه ، وقدمه البخت من غير معنى يقضي بتقدمه ، ثم افاق فيه الدهر عن رقدته وتنبه لغلطته ، فاعاده الى دقة اصله ، وقلة فضله** . » (249) .

ويقول التوحيدي في هذا المعنى واصفا مسيرة ابي اسحاق الصابي الادبية وترقيه في مدارج الفن انطلاقا من التقليد الواعي البصير والاقتباس الذكي والتأثر الايجابي الى صعيد الاجتهاد وذروة الابداع :

---

(248) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص 173 ـ 174 .
(249) ـ ـ ـ ـ ص 32 .

« ... وقال (الصابىء) لنا : امامى ابن عبد كان وهو قد اوفى عليه ، وان كان احتذى على مثاله ، وفنونه اكثر ومأخذه اخفى ، وخاطره اوقد ، وناظره أنقد ... ويزيد على كل من تقدم بالكتاب « التاجى » ... ودل على التفلسف وعلى الاطلاع على الحقائق السياسية ، ولو لم يكن له غيره لكان به اعرق الناس فى الخطابة واعرق الكتاب فى الكتابة ، وله فنون من الكلام ما سبقه اليها احد ، وما ماثله فيها انسان » (250) .

الاجتهاد تجاوز الاديب لما حصل عنده من مكاسب وذلك بالاقتدار على استغلالها وحصول الملكة الكفيلة باخصابها وتثميرها وبث الحياة فيها ، والخلق (أو الابداع) هو هذه الملكة بالذات التى بها يستخرج الحى من الميت وينفخ بفضلها الروح فى الجماد ، فالخلق هو باعث الاجتهاد وغايته فى آن ، وهو اعظم مظهر له ونتيجة .

وقد عرض ابن الاثير مرارا لمعنى الابداع محاولا الالمام بحقيقته ومميزاته مكبرا شأنه ومنوها بعلو شرفه ومرتبته وهو من القائلين بالابداع ومن اشدهم ايمانا به وحثا عليه وقد انفرد بين جميع القدامى باستعمال كلمة « خلق » دلالة على الابداع .

قال مقارنا بين ضربين من المعانى ... المعانى المخترعة والمعانى المطروقة :

« ... وكيف تتقيد المعانى المخترعة بقيد ، او يفتح اليها طريق تسلك ، وهى تأتى من فيض الهى بغير تعليم ، ولهذا اختص بها بعض الناثرين والناظمين دون بعض ، والذى يخص بها يكون فذا واحدا يوجد فى الزمن المتطاول ... واما الضرب الآخر من المعانى وهو الذى يحتذى فيه على مثال سابق ومنهج مطروق ، فذلك جل ما يستعمله ارباب هذه الصناعة . ولذلك قال عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم

الا انه لا ينبغى ان يرسخ هذا القول فى الاذهان لئلا يؤيس من الترقى الى درجة الاختراع بل يعول على القول المطمع فى ذلك وهو قول ابى تمام :

لا زلت من شكرى فى حلة   لابسها ذو سلب فاخر
يقول من تقرع اسماعه   كم ترك الاول للاخر

(250) التوحيدى ، الامتاع ... ج 1 ص 67 .

وعلى الحقيقة فان في زوايا الافكار خبايا ، وفي ابكار الخواطر سبايا ، لكن قد تقاصرت الهمم ، ونكصت العزائم ، وصار قصارى الاخر ان يتبع الاول ، وليته تبعه ولم يقصر عنه تقصيرا ... » (251) .

ويتناول ابن الاثير مرة اخرى المعاني المخترعة بمزيد من الشرح والتدقيق فعرض ، وان في ايجاز ، لمعنى الخلق بغاية الوضوح :

« ... واما المعاني التي تستخرج من غير شاهد حال متصورة فانها اصعب منالا . مما يستخرج بشاهد الحال ، ولامر ما كان لابكارها سر لا يهجم على مكامنه الا جنان الشهم ، ولا يفوز بمحاسنه الا من دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم ، وللهجوم على عذارى المعاني المحمية بحجب البواتر ايسر من الهجوم على عذارى المعاني المحمية بحجب الخواطر ، وما ذلك مما يلقيه اليك الاستاذ ، وليس يقوم به الا الفذ ولا اقول الافذاذ ، واين الذي ينشيء فيحسن فيها الانشاء ويبرز فيها صورا يركبها كيف يشاء ، ومن نظر الى هذا الموضع حق النظر واخذ فيه بالعين دون الاثر ، علم انه مقام يزلق بمعارف الافهام ، فكيف بمواقف الاقدام ، **وليست المعاني فيه الا كالارواح ، ولا الالفاظ الا كالاجسام ، فمن شاء ان يخلق خلقا من الكلام فليأت به على صورة الاناسي ، لا على صورة الانعام .** » (252) .

على ان ابن الاثير قرن الخلق بما لم يقع بعد من الاحداث ، فالابداع في نظره « لا يكون ... الا في امر غريب لم يأت مثله » وهذه مسألة فيها نظر ، فمما لا شك فيه انه اشتط في حكمة وضيق مجال الابداع كثيرا اذ قصره على الواقع الراهن دون الماضي « ... فكذلك اذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك ان تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية ، الا ان هذا لا يقع في كل معنى ، فان اكثر المعاني قد طرق وسبق اليه ، والابداع انما يقع في معنى غريب لم يطرق ، ولا يكون ذلك الا في امر غريب لم يات مثله ، وحينئذ اذا كتب فيه كتاب او نظم فيه شعر فان الكاتب والشاعر يعثران على مظنة الابداع فيه » (253) .

---

(251) ابن الاثير ، المثل السائر ج 1 ص 345 .
(252) – – – ج 1 ص 321 .
(253) – – – ج 1 ص 333 .

الادب ــ كما رأينا ــ طبع وصناعة و « اجتهاد » مستويات او درجات ثلاث اولها يفضى الى آخرها ، وان كانت متماسكة متداخلة يشد بعضها بعضا .

على ان هناك عاملا آخر يتصل بهذه المقومات الثلاث اتصالا عضويا وثيقا حتى لا خلق ولا ابداع ولا اصالة بدون توفره ، فكانه لاهمية دوره وبالغ تاثيره وعظمة نفعه بمثابة الخميرة او اللقاح للاصول الثلاث المشار اليها . هذا العامل هو الخلق وهو يتمثل فى معنى جامع هو الاخلاص للحقيقة والفن توفيقا بينهما وتاليفا ويتفرع هذا المعنى الى خصال متقاربة على تميزها حتى كانها اصل واحد ذو وجوه متعددة فاذا تعطل احدها بطل نفع الجميع .

ولقد تفطن القدامى الى هذه الشروط والاركان واولوها حقها من التقدير والاعتبار ومنها :

الصدق اجلالا للحقيقة ووفاء للواقع باعتباره (اى الصدق) عمود الحياة الفكرية ومحور جملة القيم الانسانية « وانما المدار (فى الادب والفن) على الصدق فى القول ، وعلى تقدير الحق فى العقد ، وقصد الصواب عند اشتباه الرأى » (254) .

يقول الجاحظ متبرئا من الكذب مشفقا من سوء مغبته ومستعيذا بالله من شره ، وهذه الكلمة على ايجازها صورة رائعة من التجرد للحقيقة والانقطاع اليها : « ... ونعوذ بالله ان تدعونا المحبة لاتمام هذا الكتاب (كتاب الحيوان) الى ان نصل الصدق بالكذب وندخل الباطل فى تضاعيف الحق ، وان نتكثر بقول الزور ونلتمس تقوية ضعفه باللفظ الحسن ، وستر قبحه بالتأليف المونق او نستعين على ايضاح الحق الا بالحق ، وعلى الافصاح بالحجة الا بالحجة ، ونستميل الى دراسته واجتبائه ، ونستدعى الى تفضيله والاشادة بذكره بالاشعار المولدة والاحاديث المصنوعة ، والاسانيد المدخولة ، وبما لا شاهد عليه الا دعوى قائلة ، ولا مصدق له الا من لا يوثق بمعرفته » (255) .

وللصدق وجه آخر هو صدق التجربة يعتمد فى الكتابة عشقا للفن وصيانة لسلامته وابقاء على حرمة الانسان على انها قيمة عليا لا مساومة فيها ولا تنازل عنها « لان النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع المحبة والشهوة فهكذا هذا » (256) .

(254) التوحيدى ، المقابسات ص 293 ــ 294 .
(255) الجاحظ ، الحيوان ج 7 ص 5 .
(256) ـ البيان ... ج 1 ص 106 .

و « الكلمة اذا خرجت من القلب وقعت في القلب واذا خرجت من اللسان لم تجاوز الاذان » (257) .

على ان الصدق ليس ان نصف الواقع كما هو ، ونعرض الحقيقة بحذافيرها انما المطلوب هو الصدق الفني الذى يعرفه التوحيدى قائلا : « وانما المدار على الصدق في القول ... وان كان بعض الصدق مشوبا ، وبعض الحق ممزوجا ، فلا باس ولا حرج فان ذلك القدر لا يقلب الصدق كذبا ، ولا يحيل الحق باطلا . » (258) .

خلق آخر هو بمثابة العصب الفعال في الكتابة والمحرك الرئيسى لها الجرأة على ان لا تبلغ حد التهور فتتردى فى السخف والابتذال ، ومن رأى التوحيدى « ان التقيد فى هذا الفن مجزعة مضرعة ، وركوب الردع فيه مأثرة ومفخرة » (259) .

ويأتى بعد ذلك رفض الكاتب للتعصب وما يقترن به من موضوعية ونزاهة وانصاف وثبات على المبدأ .. مبدأ الاخلاص للحقيقة ، وان اجتمع الناس كلهم عليه « وليس يعرف حقائق مقادير المعانى ، ومحصول حدود لطائف الامور الا عالم حكيم ، او معتدل الاخلاط عليم ، والا للقوى المنة الوثيق العـقدة (وهذه الصفة هى ما نعبر عنه اليوم بقوة الشخصية) والذى لا يميل مع ما يستميل الجمهور الاعظم والسواد الاكبر » (260) .

وقال الجاحظ يذم اديبا عرى من هذه الخصال « ... ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى اى زمن كان » (261) .

ويلى اخيرا صفتان متآخيتان متمازجتان هما التواضع والاقتصاد فى حسن الظن بالنفس وكأنهما بمثابة الكفة المعدلة للاعتداد بالنفس والجرأة تخففان من حدة اندفاعهما وتساعدان على اقامة التوازن الكلى بين هذه المزايا « وليس شيء انفع للمنشىء من سوء الظن بنفسه والرجوع الى غيره وان كان

(257) — البيـان ... ج 1 ص 73 .
(258) التوحيـدى ، مثـالب الوزيريـن ص 52 .
(259) — — — ص 8 .
(260) الجـاحظ ، البيـان ج 1 ص 77 .
(261) الجـاحظ ، الحيـوان ج 3 ص 131 .

دونه في الدرجة » (262) وعليه « ان يكون في التهمة لنفسه معتدلا ... فانه ان تجاوز مقدار الحق في التهمة لنفسه ظلمها ، فاودعها ذلة المظلومين ، وان تجاوز الحق في مقدار حسن الظن بها أمنها ، فأودعها تهاون الامنين ، ولكل ذلك مقدار من الشغل ، ولكل شغل مقدار من الوهن . ولكل وهن مقدار من الجهل » (263) .

« لان الانسان ، وان اضيف الى الكمال وعرف بالبراعة وغمر العلماء فانه لا يكمل ان يحيط علمه بكل ما في جناح بعوضة ، ايام الدنيا ، ولو استمد بقوة كل نظار حكيم واستعار حفظ كل بحاث واع ، وكل نقاب في البلاد ، ودراسة للكتب » (264) .

ذلك هو جانب الخلق في الادب وهو ليس اقل تأثيرا في تكوين ثقافة الكاتب ونوعية انتاجه من جوانب الفكر والاحساس والخيال . ومهما اختلف عالم الفن والادب عن دنيا الحياة ، وبعدت الشقة بينهما فليس من شك ان هذا الفرق لا يبلغ حد القطيعة بين الفنان والانسان ، وان الفن يدين بالكثير من مزاياه للحياة .

3 ـ الشمــــــول

واحد احد هو الانسان ... كل انسان ، ولعل الفن والادب خاصة ابلغ وسيلة للتعبير عن وحدانية الانسان واشعاره بانه ليس مجرد كائن من بين جم من الكائنات لا حصر لها ولا نهاية وانما هو في جوهره وصميمه ذات ... عالم باسره وانه مرآة للكون اجمع ، وكالعدسة تتجمع فيها اشعة الوجود وتستمد منه معناها وحقيقتها .

لكن قل بين الناس من يوفق بمحض جهده الى وعي وحدانيته وابرازها وتجسيمها والاقتناع بها والبرهنة عليها . وهنا وظيفة الفن وفضيلة الابتكار والابداع فبها وحدها يستطيع الكاتب ان يهب لنفسه ولكل احد من القراء الاكفاء هذه السعادة الكبرى التي ما فوقها سعادة وكانها ضرب من التوحيد والعبادة ... ان يستشعر ذاته وينعم بخصوصيته وانسانيته معا .

(262) التوحيدي ، الامتاع ج 1 ص 65 .
(263) الجاحظ ، البيان ... ج 1 ص 79 .
(264) الجاحظ ، الحيوان ج 5 ص 200 .

ولئن كان هدف الادب البحث عن مواطن التميز والتفـرد والطرافـة والغرابة كشفا عن ذاتية الانسان ووحدانيته فليس معنى ذلك انه اداة فصل وقطع من شأنها ان تعزل الاثار الادبية بعضها عن بعض - ومن ثم الانسان عن اخيه - منافاة وشذوذا بل العكس فلا تناقض بين الوحدانية والانسانية هما خاصتان متكاملتان وجهان لحقيقة واحدة . فاذا كانت الانسانية كما يرى التوحيدى افقا ، فليس من طريق اليها سوى الفردية والوحدانية اذ فى اعماق الذات يلتقى الخصوص والعموم ويتحد الفرد بالجماعة ، ولا يتمثل التفرد والتميز والتباين والانفصال آخر الامر الا فى مستوى الاسلوب والصياغة ، وما سوى ذلك فهو ، وان كان تجربة خاصة بالكاتب لا شركة فيها لاحد الا انها فى جوهرها عنصر مشترك مشاع بين البشر جميعا على الرغم مما فيه من خصوصية وطرافة وغرابة ، ومهمة الاديب الحق هى فعلا التلطف فى الخروج من مستوى المناجاة الى الحوار اى تخطى « الانا » والتصعد الى « نحن » .

وقولنا « مشترك مشاع » ليس يعنى انه هين ميسور عادى مبتذل وانه كما يقال ملقى على قارعة الطريق ، انما نعنى انه كامن فى قرارة كل ذى عقل وذوق وفطنة منطو فى اعماقه ، واختص الادباء والفنانون وحدهم باستخراجه والكشف عنه وعرضه فى ابين صورة واشدها امتاعا وتاثيرا .

ولقد تفطن التوحيدى ببصيرته النفاذة وذكائه الوقاد الى هذه الحقيقة الجليلة الخطيرة التى لم يدركها المحدثون من النقاد الا منذ عهد قريب واعنى بذلك التقاء الفردية والشمول فى الاثر الادبى الرفيع وان الادب فصل ووصل فى آن او هو فصل يفضى الى وصل وتميز وانفراد يؤول الى لقاء واتحاد ، وعلى ذلك فالاثر الادبى الكبير واحد مشترك خاص وعام ، مشابه لغيره مختلف ، غريب مألوف ، جديد قديم وحديث دهرى .

قال ابو حيان : « ... وبالجملة الالفاظ وسائط بين الناطق والسامع ، فكلما اختلفت مراتبها من عادة اهلها كان وشيها اروع واجهر . والمعانى جواهر النفس فكلما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها انصع وابهر .. (265) .

---

(265) التوحيدى ، المقابسات ص 144 .

ونجد معنى « الشمول » (اى محاورة الأثر الرفيع للانسان حيثما كان ، ومن اى زمن كان ، ومخاطبته لجوانب النفس البشرية كلها . ضربا على اوتارها المختلفة المتعددة) نجد هذا المعنى واضحا بارزا فى فقرة من مقدمة كتاب الحيوان يصف فيها الجاحظ كتابه به منوها بفضله ، وكأنى به يرى صفة الشمول اعظم مزية يتحلى بها تأليفه . قال :

« ... وهذا كتاب تستوى فيه رغبة الامم ، وتتشابه فيه العرب والعجم ، لانه وان كان عربيا اعرابيا ، واسلاميا جماعيا ، فقد اخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، واشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة واساس الغريزة . ويشتهيه الفتيان كما تشتهيه الشيوخ ويشتهيه الفاتك كما يشتهيه الناسك ، ويشتهيه اللاعب ذو اللهو كما يشتهيه ذو الحزم ، ويشتهيه الغبى كما يشتهيه الفطن » . (266) .

ويطالعنا مثل الوعى النير العميق لمعنى الشمول من خلال نص من الرسائل، والجدير ايضا بالملاحظة فيه صدق اجتهاد ابى عثمان وحماسه العظيم وجهاده الصامد من اجل احراز هذه الفضيلة التى هى ارقى منزلة يتوق الكاتب اليها اذ تؤهله لان يكون من بناة التاريخ ومن رواد الثقافة الانسانية يرسى « العلماء المحققين » الذين يكتبون لمجتمعهم وللانسانية كافة انما يعد نفسه منهم معبرا عن ذلك على وجه التلميح ، او هو يتمنى ان يعد فى ضمنهم عن جدارة بهذه المرتبة واستحقاق لبلائه الحسن فى ميدان الفكر .

وهذه الفقرة الموالية وان كانت ـ ظاهرا ـ مخصوصة بالاوائل فهى اصدق وصف لثقافة العصر العباسى فى مرحلة النضج والازدهار ... تلك المرحلة التى « مخضت » فيها حكمة القدماء واستخلص لبها فكانت منطلقا لثقافة جديدة اصيلة :

« ... انه لم يخل زمن من الازمان فيما مضى من القرون الذاهبة الا وفيه علماء محققون ، قد قرأوا كتب من تقدمهم ، ودارسوا اهلها ، ومارسوا الموافقين لهم ، وعانوا المخالفين عليهم ، فمخضوا الحكمة وعجموا عيدانها ، ووقفوا على حدود العلوم ، فحفظوا الامهات والاصول وعرفوا الشرائع والفروع ، ففرقوا ما بين الاشباه والنظائر ... واستنبطوا الغامض الباطن بالظاهر البين ، واستظهروا على الخفى المشكل بالمكشوف المعروف ، وعرفوا بالفهم الثاقب

---

(266) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 11 .

والعلم الناصع ، وقضت لهم المحنة بالذكاء والفطنة ، **فوضعوا الكتب فى ضروب العلوم وفنون الاداب لاهل زمانهم** ، والاخلاف من بعدهم » (267) .

ونجد نفس النزعة الى « الشمول » من عمق فى الرؤية واتساع فى افق التفكير عند ابى حيان متمثلة فى فهمه للانسان ، وايضا فيما يتأجج فى نفسه من حماس فى طلب الحكمة ومن شوق ظامىء ملح الى الكمال الفكرى والروحى : « ... والانسان وعاء القوى ، وظرف المعانى ، وطينة الصور ، ومعدن الاثار ، وهدف الاغراض ، وكل شىء له فيه نصيب ، ومن كل شىء عنده حلية ، وله الى كل شىء مسلك ، وبينه وبين كل شىء نسبة ومشاكلة وهو جملة اشياء لا تتفصل ، وتفصيل حقائق لا تتصل ، وهو ابو العالم المتوسط بين العالمين ، وله نزاع الى الطرفين ، الى ما ينحط عنه بالشوق الى الكمال ، والى ما يعلو عليه بالتنزه عن النقصان » (268) .

وقال : « ... وليكن همك مطويا على العلم والعمل والاخلاص والشكر والعفة والطهارة والصدق ... واطلب الكمال جهدك فى كل ما خفف الحزن عليك ، ونظم شمل الاحسان بين يديك ، واتق النقص عائقا له ، متبرئا منه ... هيهات ! ليت هذا المعنى بنفسه الذى يرى حياته من مواهب الله النفسية ، وزمانه من نعمه الكريمة ، فيدأب فى كسب الكمال ، واستمداد الفضل ، وطلب العلم مرة بدرس كتاب ، ومرة بمذاكرة نظير ، ومرة بخدمة عالم ، مستعينا بالله فى تصرفه ، عالما انه لا مانع لما اعطى ولا معط لما منع ، نعم ! ولن يتم له ذلك ايضا حتى يغار على الحكمة غيرته على الحرمة ، ويصونها كما يصون العشيقة ، وينفر مما قدح فيها .. (269) .

هما اذن اديبان اثنان فقط ادركا حق الادراك معنى الشمول فى الادب (وحققاه بصفة رائعة فى جانب من تآليفهما) . ولقد حرصا غاية الحرص على النفاذ من خلال الظواهر والاحداث الخاصة الى الحقائق الجوهرية والنواميس العامة التى تنتظمها وتهيمن عليها .

على ان الجاحظ امتاز على التوحيدى بابراز هذا المعنى فى كثير من الدقة والوضوح ، ونظر فيه نظرة باحث حين وازن بين الشعر والنثر (وان

---

(267) الجاحظ ، كتاب فصل ما بين العداوة والحسد ضمن رسائل الجاحظ ج 1 ص 338 .
(268) التوحيدى ، البصائر م . اول ص 413 .
(269) — — م . ثالث (2) ص 421 .

هذه الموازنة لهي اشبه بالدراسة الموضوعية وان لم تكن مستوفية لخصائص كل من الشعر والنثر ، ولم تكن ايضا شاملة لاعتمادها على الادب العربي وحده دون اعتبار لطبيعة الشعر عند الامم الاخرى وهو منطلق ضيق محدود . وانتهى في بحثه الى أن امتياز النثر على الشعر يتمثل في صفة الشمول بالذات . وقد نعت الشعر بالادب المقصور لانه يفقد بالترجمة خصوصيته وروعته ، ونعت النثر بالادب المبسوط (270) . لان الترجمة لا تفقده قيمته ،

والجاحظ محق مبدئيا في رأيه ولا مطعن في مقياسه من الوجهة النظرية ، فاننا فعلا اذا ما استعرضنا جملة الادباء العباقرة الذين لا تزال كلمتهم تشع على مر العصور وجدنا كفة الناثرين ارجح (وليس في هذا ما يحط من شأن الشعر البتة) .

الا انحكمه لا ينطق تمام الانطباق الا علىضرب من الشعر دون الكل ، وشذ عن اعتباره ذلك الشعر الذى لا ترتكز قيمته على الوزن (اى الموسيقى) والشعور والخيال فقط وانما يستمد روعته ايضا مما فيه من خصائص قصصية او مسرحية ، ومما فيه من تفكير فلسفي عميق . وهي خصائص نادرة ضئيلة في الشعر العربى القديم ، متوفرة في الشعر الغربى القديم والحديث ، وقد امكن تأدية هذه المزايا ونقلها من لغة الى اخرى ـ لاتصالها بالواقع او العقل ـ دون ايما تحريف او تشويه .

خـــاتمـة

قد تبين من خلال بحثنا ان الكتاب والنقاد المعنويين ادركوا معظم الحقائق الادبية واهمها ونفذوا الى الصميم والعمق منها ، وقد اهتدوا الى كنه النثر الفني وجوهره ، ونذكر على الاخص حسن فهمهم لمعان اساسية خطيرة كوحدة الشكل والمضمون وما يترتب عنها من توازن في جميع

(270) قال الجاحظ : « وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب ، والشعر لا يستطاع ان يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور . والكلام المنثور المبتدا على ذلك احسن واوقع من المنثور الذى تحول من موزون الشعر » ، الحيوان ج 1 ص 74 ـ 75 .
وقال ايضا في هذا المعنى : « ونفعه (اى الشعر) مقصور على اهله ، وهو يعد من الادب المقصور ، وليس بالمبسوط » ـ نفس المرجع ص 80 .

المستويات ... فى مستوى علاقة اللفظ بالمعنى وفى مستوى البناء ، وفى مستوى الموسيقى والخيال ، وكمعنى الصدق الفنى والاصالة ، والشمول ، الا انهم لم يتوسعوا فى ملاحظاتهم وتحليلاتهم انسياقا مع المعانى وتتبعا لها تدقيقا وتفصيلا الى اقصى مداها وغاية نتائجها .

كما انهم لم يجمعوا شتات افكارهم فى هيكل منظم قائم الذات يستمد متانته ووضوحه وقوة اقناعه من التناسق والتكامل بين النظرية والتطبيق ، لا نستثنى الا واحدا منهم وهو عبد القاهرة الجرجانى ، وان لم يخصص للنثر الفنى بحثا مفردا فلقد شمله فى دراسته للبلاغة عامة ، الشعرية والنثرية معا .

وبعد ، فان ميدان النثر الفنى القديم ترى فسيح وهو ميدان بكر لم يستكشف ولم يدرس الا القليل الاقل من موارده وكنوزه . فاذا كان من المتحتم علينا اليوم اعادة النظر فى تراثنا الشعرى واقامة البحث فيه على اسس منهجية محكمة ، مع ان القدامى قد توسعوا فى دراسته وافادوا ، فان النثر الفنى فى حاجة الى ذلك آكد لان القدامى لم يمهدوا لنا الطريق والمحدثين من نقادنا يعطوه الا قليل مما يستحق من عناية ودرس .

ومما يتأكد القيام به ان نتبين بدقة مدى التفاعل الذى وقع بين الشعر والنثر من بداية القرن الثانى للهجرة الى نهاية القرن الرابع ، وهى الفترة التى شهدت ميلاد النثر ونموه وتطوره الى غاية النضج والازدهار ثم اشرافه على التقهقر والجمود ، فنزداد بذلك تفهما لطبيعة كل من النثر الفنى والشعر وخصوصيتهما ويتسنى لنا حينئذ تقييم الاثار النثرية القديمة على ضوء تعريف دقيق وعلى قواعد سليمة مضبوطة .

كما انه علينا ان نتعمق فى بحثنا للنثر الفنى القديم لنعرف الدور الذى قام به النثر بالضبط فى بناء الثقافة الاسلامية ، وما كان له خاصة من فضل - وهو جد عظيم - فى اعطاء الفكر الاسلامى ماله من تيمز وطرافة وعبقرية . والمعول فى هذا البحث على جهود مشتركة متضافرة بين اهل الاختصاص من الالسنية والاسلوبية اولا ، والنقد الادبى والفكر الاسلامى ثانيا .

اما فيما يتصل بموقفنا من الادب اليوم ، فانه علينا ان نحدد بكامل الوضوح وبصفة نهائية ، اختيارنا بين مفهومين الادب ومدرستين للنثر

الفني ، وما اخالنا نتردد ، لاعتبارات عدة ذوقية فنية واجتماعية حضارية ، فى اعتبار نتاج المدرسة اللفظية من قبيل الاثار المتحفية التى يعد لها فائدة الا من الوجهة التاريخية ومن حيث هى ترينا العيوب والمخاطر التى ينبغى ان نحترس منها .

ويبقى ، بعد ذلك ، معين المدرسة الكلاسكية الحى ننهل منه ونستغله ونحيل جوهره وخلاصته مادة لا تزال تحيا وتتجدد فينا اذا عرفنا ، طبعا ، كيف نستنطق هذا التراث وكيف نحاوره ونستوحيه متجاوزين اياه منفتحين لانسام الفكر من حيث ما هبت وقد رفضنا جهدنا المحاكاة والتقليد .

ومما يساعدنا على بلوغ هذه الغاية ان نصوغ لانفسنا مفهوما للنثر الفنى خاصا بنا يستجيب لمقتضيات العصر .. مفهوما يحسب حسابا للفنون الادبية المستحدثة فى ادبنا الحديث ويعكس نظرتنا الى الادب والى وظيفته فى الحياة ويكون بمثابة المنطلق والمقياس وان نسن ايضا منهجية تمكننا من دراسة الاثار النثرية الحديثة دراسة جدية مستوفاة ومن تقييمها تقييما سليما حتى نتلافى ما لحق النثر من غضاضة وغبن على يد القدامى ونؤهله للدور الذى يليق به فى بناء ثقافتنا الناشئة وهو دور رئيسى فعال من حيث هو يعطيها ما هى فى حاجة اليه من الدفع وقوة الانطلاق وطول النفس واستقامة الوجهة .

المصـــــادر والمــراجـــــع

—o-o—

المصــــــادر :

ـ الجـاحظ ، عمرو بن بحر ابو عثمـان

« كتاب الحيوان » تحقيق عبد السلام هارون ط 1 . القاهرة 1938 . سبعة أجزاء .

« البيان والتبيين » تحقيق السندوبى ط 1 . القاهرة 1926 . جزآن (1 و 3) .

« البيان والتبيين » تحقيق عبد السلام هارون ط 3 . القاهرة 1968 . الجزء الثانى .

« البخـلاء » تحقيق طـه الحاجرى ، دار المعارف . القاهرة 1958 .

« رسائل الجاحظ » تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة 1964 ـ جزآن ـ

ـ التوحيـدى ابو حيـــان :

« الامتاع والمؤانسة » تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ط 2 . القاهرة 1953 ـ 3 أجزاء

« مثالب الوزيرين » تحقيق الدكتور ابراهيم الكيلانى . دار الفكر . دمشق 1961 .

« المقـابسات » تحقيق حسن السندوبى ط 1 . القاهـرة 1929 .

« البصائر والذخائر » تحقيق الدكتور ابراهيم الكيلانى . دمشق 1964 . ستة أجزاء .

« الهوامـل والشوامل » تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر . القاهـرة 1951 .

« الاشارات الالهيـة » تحقيق عبد الرحمان بدوى ، القاهرة 1950 . الجـزء الاول .

« رسالة فى علم الكتابـة » و « رسالـة الحيـاة » ضمن « ثـلاث رسائـل لأبى حيـان التوحيدى » تحقيق ابراهيم الكيلانى ، المعهـد الفرنسى للدراسات العربيـة ، دمشـق 1951 .

« رسالة فى العلوم » ضمن « رسالتان لابى حيان » القسطنطينية 1302 هـ .

ـ الجرجـانى ، عبد القاهـر :

« أسرار البلاغـة » تحقيق مصطفى المراغى ط 1 . القاهـرة 1948 .

« دلائـل الاعجاز » تحقيق محمد عبـده ط 2 . القـاهرة 1331 هـ .

ـ ابـن الاثيـــر :

« المثل السائـر » تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ـ القاهـرة 1939 .

« الجـامع الكبير » تحقيق مصطفى جواد ود . جميل سعيد بغـداد ـ 1956 .

المراجـــــع :

- العسكرى ابو هـلال :

« كتاب الصناعتيـن » تحقيق محمـد البجاوى ومحمد أبـو الفضـل ابراهيـم ط 1 . القـاهرة .

- الجرجانى ، القاضى عبد العزيـز :

« كتاب الوساطـة » تحقيق محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط 1 . 1945 .

- ابن رشيق القيـروانى :

« العمـــدة » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط 1 . القاهرة 1934 .

- ابن حـازم القرطاجنى :

« منهاج البلغـاء وسراج الادبـاء » تحقيق د . محمد الحبيب ابن الخوجـة ـ دار الكتب الشرقية تـونس 1966 .

- ابـن قتيبـــة :

« أدب الكـاتب » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ـ القاهرة 1355 هـ .

- ابن المدبـر ، ابراهيـم :

« الرسالة العـذراء » ضمن « رسائل البلغـاء » تحقيق كرد على .

- ابن حيدر ، محمد أبو طاهر البغدادى :

« رسالة فى قانون البلاغـة » ضمن « رسائل البلغـاء » . تحقيق كرد على .

- الصـولى ابو بكـــر :

« أدب الكتـاب » تحقيق محمد بهجة الاثـرى ـ القاهرة 1341 هـ .

- قدامـة بن جعفـــر :

« نقـد الشعر » تحقيق كمال مصطفى ط 1 . القـاهرة .

- الآمـــــدى :

« الموازنة بين البحترى وأبى تمـام » محمد محيى الدين عبد الحميد . القاهرة 1944 .

- ابـن خلـــدون :

« المقدمـــة » مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبنانى ط 3 . 1967 ـ بيروت .

- ابـن وهب الكـــاتب :

« كتـاب البرهان فى وجـوه البيـــان » .

الرمـــــانى
الخطـــــابى
الجرجـــــانى

ثـلاث رسائل فى اعجاز القـرآن ط 2 . دار المعارف . مصر 1968 .

النويـــــرى

« نهايـة الادب » دار الكتب المصريـة ـ القـاهرة .

ـ طه حسيـــن :

« مـن حديث الشعر والنثـر » ط 1 . القـاهرة 1936 .

ـ زكـي مبـــارك :

« النثر الفني في القرن الرابع الهجرى » ـ دار الكتاب العربي ـ القـاهرة .

ـ رشـاد رشـــدى :

« ما هـو الادب » ط 1 ، 1960 . القـاهرة .

المـراجـع الاجنبيـــة :

— W. Marçais : Les Origines de la Prose Littéraire Arabe, Revue Africaine, t. LXVIII, 1937.

— R. Blachère : Moments Tournants dans la Littérature Arabe, S.I., 1966.

— C. Pellat : Langue et Littérature Arabes.

— C. Pellat : La Prose Arabe à Bagdad, Arabica IX, 1962.

— M. Arkoun : L'Humanisme Arabe au IV^e^ siècle H., d'après Kitāb al-Hawâmil wal-Sawamil in S.I./XIV-XV.

— M. Arkoun : Contribution à l'Etude de l'Humanisme Arabe au IV/X^e^ siècle.

— P. Valery : Variété I, Variété II.

— R. Barthes : Critique et Vérité.

مُساهَمة الألسنية في تحديد الأُسْلوب الأدبي

عبد السلام المسدي

ان اى تفكير اصولى (épistémologique) يسلط رؤاه اليوم على الاسلوبية وقد استقرت معطى حضوريا فى تقدير الظاهرة الأدبية لا شك يواجه تساؤلين : أحدهما ذو منظور بسيط مباشر وهو المنبثق من ركن زاوية العلم نفسه ويخص تحديد الاسلوبية ، وثانيهما مركب غير مباشر به تجد الاسلوبية علة نشأتها وغائية (finalité) ممارساتها ويتمثل فى تحديدها لموضوعها الاسلوب ، وهذه المعالجة العضوية تمتثل لقواعد التفكير الاصولي اذ لا يساءل الفكر الفلسفى علما من العلوم الا اقتضى منه ابراز ماهية موضوعه أولا بالذات .

ويستند التفكير الاسلوبى فى هذا المضمار الى جملة من فرضيات العمل يستقى جلها من قواعد الالسنية عامة وعلم الدلالات منها خاصة وأبرزها ظاهرة تقاطع المجالات الدلالية لمجموع دوال الرصيد المعجمى فى لغة ما ، ذلك أن مواضعة اللغات فى مبدا النشأة أن يكون لكل دال مدلول واحد ولكل مدلول دال واحد غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة الى تفاعل عضوى بموجبه تنزاح الالفاظ تبعا لسياقاتها فى الاستعمال عن معانيها الوضعية فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هى فى منظور اللغوى الا انحرافات عن الوضعية الاولى ، وجملة ما ينتج عن ذلك أن أى دال فى لغة ما لا بد أن تتعدد مدلولاته من سياق الى آخر وكذلك اى صورة ذهنية (1) مدلول عليها لا بد أنها واجدة أكثر من دال فى نسيج نفس اللغة المعنية (2) .

وهكذا تترقى فرضية البحث شيئا فشيئا حتى تعمم المصادرة فتنسحب من الألفاظ مجردة الى الصور والرسالات الدلالية عامة فيقع الاقرار عندئذ بأن أى فكرة من الافكار يمكن ابلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة (3) معنى ذلك أن نفس الشحنة الاخبارية يمكن سبكها فى صياغة

---

1) أى « متصور » (un Concept -)

2) انظر : Pierre Guiraud : La Stylistique - p. 58
Essais de Stylistique p. 65 - 66 p. 82

3) انظر : H. Bonnard : Notions de Style, de versification et d'histoire de la langue française p. 10

السنية متعددة ، وهذا المبدأ من شأنه أن ينفي وحدانية العلاقة بين البنية الخارجية للظاهرة اللغوية وابنيتها القاعدية الحاملة للأسس الدلالية .

ثم توغل فرضيات العمل في التدقيق حتى ينتهي الامر بمنظري التفكير الاسلوبي الى الاقرار بأن نفس الخاصية الاسلوبية يمكن أن تثير انفعالات متعددة ومتميزة تبعا للسياقات التي ترد فيها ، وهذه القاعدة تطرد وتنعكس بحيث يتحتم التسليم بأن نفس الاثارة — بوصفها انفعالات ما — يمكن تحقيقها بخاصيات أسلوبية متعددة ومتميزة . (4)

وهكذا يصبح شأن الصور الاسلوبية وآثارها الجمالية مطابقا لشأن الدوال والمدلولات في السياق الالسني الصرف ، وتصبح للأسلوبية — من الوجهة العلامية العامة — سننهـا وأنماطها تماما كما للغة التخاطب قواعدها ونواميسهـا .

ظاهـرة الاسلـوب

هذه المقدمات من شأنها أن تعقلن محاولة اثبات «الاسلوب» في حد ذاته كظاهرة موجودة ، ذلك ان الحدس الفني لا يترك مجالا للشك في امكانية تميز أسلوب ما عن أسلوب آخر ولا في امكانية تفرد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر ، ورغم أن استعمالنا لمصطلح الاسلوب هو سابق لأوانه الموضوعي ، ولذلك عمدنا الى حصره بين الاقواس فان التفكير الاسلوبي ما انفك يعتمد هذا الحس اللغوي وهذا الحدس الفني في اثبات الظاهرة .

يقول دي لوفر (F. Deloffre) : « ان الاسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا من الشعر ان كانت لراسين (Racine) أم لكرناي (Corneille) ، وأن يميز صفحة من النثر ان كانت لبلزاك (Balzac) أم لستندال (Stendhal) » (5) .

واذا عسر على بعض ابناء اللسان العربي تمثل هذا التقرير فقد لا يعسر عليهم اقرار القدرة على أن يميزوا ببعض الخبرة فقرة يسمعونها لاول مرة ان كانت للجاحظ أم لأبي الفرج أو كانت لطه حسين أم للمسعدي، أو كانت لابن خلدون أم لغيره وقد لا نجرؤ فنقول انهم يميزون آية « يسمعونها لاول مرة » أنها قرآن .

---

4) انظر : F. Deloffre : Stylistique et Poétique françaises p. 18 - 19

5) نفس المصدر السابق — ص 25 .

ويضيف دي لوفر قائلا : « ان جوهر المشكل يكمن فى تجاوز الانطباع الذاتى الحاصل لنا الى كشف العلل الموضوعية التى يقوم عليها هذا الارتسام وهو أمر اذا حققناه غدت قضية « الذاتية » والقضايا المماثلة لها مشاكل زائفة » (6) .

فمن سلم بهذه الفرضيات انطباعا وحدسا استطاع التسليم بغايات الاسلوبية وبأبرز مقومات تحديد الاسلوب التى هى عقلنة المعطى الفنى أو بالتالى ارساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية .

مصادرات تحديد الاسلوب

اذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الاسلوبى وشقه بمقطع عمودى يخرق طبقاته الزمنية ومنازله النوعية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هى المخاطب والمخاطب والخطاب ، وليس من نظرية فى تحديد الاسلوب الا اعتمدت أصوليا احدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة .

ويبدو أن هذا التنظير الثلاثي قد كان قائم الذات منذ كان تفكير لغوى فى تاريخ البشرية عامة ولكن هذا الجهاز المثلث يتراءى لنا الآن وثيق الصلة بنظرية الابلاغ فى تعريف الحدث الألسنى وهى المستمدة أصولها من نظرية الاخبار كما ضبطها منذ 1949 كل من شانون (Shannon) ووافار (Weaver) وتقتضى كل عملية تخاطب ــ حسب هذه النظرية جهازا أدنى يتكون من باث ومتقبل وناقل فأما الباث فهو المتكلم ويقوم بعملية التركيب أى صياغة المفاهيم والمتصورات المجردة فى نسق كلامى محسوس ينقل عبر القنوات الحسية بواسطة الاداة اللسانية . وأما المتقبل وهو المخاطب فيقوم بعملية التفكيك والملاحظ أن عملية التركيب تنطلق من المتصور المجرد لتجسيمه فى قالب كلامى محسوس بينما تنطلق عملية التفكيك من موضوع حسى لارجاعه الى مدلولاته المجردة (7) وقد توسع الفكر الالسنى الحديث فى استيعاب هذه النظرية ابعادا لعلها بلغت تمامها مع نموذج جاكبسون .

على أن ضبط أصول هذا الركح الثلاثي يقتضى من الباحث الاشارة الى ما تطعمت به الدراسة الالسنية عامة والاسلوبية على الخصوص من معطيات النظرية السلوكية المعروفة بـ (Béhaviorisme) وقد حاول روادها وعلى راسهم واتسون (Watson) أن يقيموا علم النفس

---

6) نفس المرجع السابق .

7) انظر : Jean Michel Peterfalvi : Introduction à la Psycholinguistique Paris - P.U.F. 1970 pp. 23 - 24

الموضوعى بالاعتماد فقط على الملاحظة الاختبارية مع نبذ الاستناد الى الاستبطان والملاحظة الذاتية . وبلومفيد (Bloomfield) أول السنى تأثر بهذه النظرية وحاول ان يخلص الالسنية فى ضوء مبادئها من المعايير الفلسفية فعمل على ان يجعل من الالسنية علما اختباريا مستقلا بنفسه فعرف الظاهرة اللغوية بكونها سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات تتحول هى نفسهـا منبهات تقتضى بدورهـا استجابات أخرى حسب المعادلة الرمزيـة : (8)

منبه ← رد فعل ... منبه ← رد فعل

م ← ر .... م ← ر

Stimulus → Réponse ... Stimulus → Réponse

S → r .... s → R

مصـادرة المخـاطـب

وتتقدم دعامة المخاطب الدعامتين الأخريين فى النشأة الوجودية وفى تاريخية الاسلوب . أما فى النشأة المطلقة فلأن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصورا وخلقا وابرازا للوجود ، وأما من حيث زمنية التاريخ فلأن تحديد الاسلوب باعتماد عنصـر المخاطب مغرق فى القدم يتخطى حواجز الاسلوبية المعاصرة الى بلاغة اليونان ومن بعدهم .

وأول ما يطالعنا فى اعتماد التفكير الاسلوبى على المخاطب تعريف الاسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه ، وتتطـابق فى هذا المنظور ماهية الاسلوب مع نوعية الرسالة الالسنية المبلغة مادة وشكلا . واعتماد هذا المقياس فى تحديد الاسلوب عريق فى القدم ، متجدد ما انفك يستهوى رواد التنظير ، والسبب فى ذلك أن العلاقة العضوية بين اللافظ والملفوظ من العمق والحدة أحيانا بحيث يتعذر على الفاحص فصل الباعث والمبعوث وجودا .

هذا المنحى فى تحديـد ماهية الاسلوب هو بمثابة المعيـار الدلالى لمحتوى الرسالة المبلغة وهى ظاهرة يعللها بعض رواد التفكير الاسلوبى فى المشرق بأن « الصورة اللفظية التى هى أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة وانما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام آخر معنوى انتظم وتألـف فى نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلـك أسلوبا معنويا ثم تكون التأليف اللفظـى على مثاله وصار ثوبه الذى لبسـه أو جسمه اذا كان المعنى هو الروح ومعنى هذا أن الاسلوب معان مرتبة قبل

أن يكون الفاظا منسقة وهو يتكون فى العقل قبل أن يجرى به اللسان أو يجرى به القلم » . (9)

ويذهب هذا التقدير بأصحابه بعض الاشواط حتى يطابقوا بين الاسلوب فى مفهومه التعريفى والرسالة الالسنية شمولا لطريقة التفكير والتصوير والتعبير (10) والحقيقة أن هذه الوجهة هى وريثة بعض نظريات العصر الكلاسيكى فى تيارات النقد الادبى بل على وجه التحديد هى وليد نظرية بيفون (Buffon) :

« ان المعانى وحدها هى المجسمة لجوهر الاسلوب ، فما الاسلوب سوى ما نضفى على أفكارنا من نسق وحركة » (11) .

ويتشكل هذا البحث عن التناظر بين مفهوم الاسلوب وفكر صاحبه بأشكال تقضى ببعض المنظرين الى اعتبار « كل اسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره لها وطبيعة انفالاته » (12) .
معنى ذلك أن الاسلوب هو فلسفة الذات فى الوجود واذ هو كذلك فلا يكون الا مغرقا فى الذاتية تماما .

أما المظهر الثانى من مظاهر نظرية تحديد الاسلوب اعتمادا على المؤلف الباث فهو امتداد للمظهر الاول ويتمثل فى تكثيف درجة التطابق بين مفهوم الاسلوب والذى اليه ينتمى ، فلا يقتصر التناظر على تقريب صورة الاسلوب من صورة فكر باثه وانما يغدو الاسلوب هو ذاته شخصية صاحبه ، وهو حد من التمازج تختلط فيه تلقائية الاسلوب والذات المفرزة له ومرد هذه الوجهة كما أسلفنا قولة بيفون : « ان من الهين أن تنتزع المعارف والاحداث والمكتشفات أو أن تبدل ، بل كثيرا ما تترقى اذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها كل تلك الاشياء هى خارجة عن ذات الانسان **أما الاسلوب فهو الانسان عينه** لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه » . (13)

---

9) أحمد الشايب : الاسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الاساليب الادبية . ط . 6 . قا . 1966 — ص 40 .

10) نفس المرجع ص 45 .

11) انظر ص 27 من : P. Guiraud : La Stylistique :

12) أحمد الشايب : الأسلوب ص 134 .
ونذكر بأنه يخرج عن مشاغلنا فى هذا المقام التقريب بين أصول هذه النظريات وافرازات الحضارة العربية من حيث التفكير البلاغى ، ذلك أن منطلقنا فى البحث يقيدنا زمنيا بالعصر الحديث ويقيدنا مضمونا بالتراث الذى تبلورت معه فكرة « الاسلوب وعلم دراسة الاسلوب » .

13) ذكره قيرو : الأسلوبية ص 27 — 28 — وابراز بعض أجزاء النص من عملنا نحن وقد عاش بيفون بين سنتى (1707 — 1788) ويعود مؤلفه الجوهرى فى هذا المضمار الى سنة 1753 وهو بعنوان « مقالات فى الأسلوب » : (Discours sur le Style)

ولقد أثر بيفون بنظريته هذه في كل الذين جاؤوا بعده من رواد النقد الادبي ومنظــري الاسلوب فتبناها شوبنهــاور (Schopenhauer) فعرف الاسلوب بكونه ملامح الفكر وتمثلها فلــوبيــر (Flaubert) ثم صاغها فقال « يعتبر الاسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الاشياء » وكذلك فعل ماكس جاكوب (Max Jacob) اذ قال : « ان جوهــر الانسان كامن في لغته وحساسيته » (14) وهكذا تتنزل نظريــة تحديد الاسلوب منزلة لوحة الاسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الانسان ، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن ، ما صرح به وما ضمن ، فالاسلوب جسر الى مقاصد صاحبه من حيث انه قناة العبور الى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا .

ومن مستلزمات هذا التعريف «الانتولوجــي» ان يكون الاسلوب خاصية طبيعة يوهب الانسان اياها : هو نغم شخصيته ـــ على حد تشبيه كلودال (Paul Claudel) مثلما لصوتــه نبرة لا تختلط بنبــرة أصوات الآخرين . ويطــابق أحمد الشايب بين هذا المعطى ومبــدا خصوصية الانسان مطلقا فينتهي في منهج معياري أخــلاقي الى تناظر اصولي بين السمات النوعية للمؤلف ومقومات ماهية أسلوبه : كل انسان امة واحدة فيما يصله بالحياة متأثرا ومؤثرا ، ذلك لانه شخصية وحده فطرها الله ممتازة وكونتها ملابسات بعينها ، هي هذا الفرد الممتاز ، ونتيجة ذلك أن الاديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصــف تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الامر الى اسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير ، هو اسلوبه المشتق من نفسه هو ، من عقله وعواطفه وخياله ولغتــه » (15) وبديهي أن يلح هذا التيــار «الانتولوجي» في تعريف الاسلوب على مقاييس تبدو لنا اليوم عفوية لمــا تستند اليه من روح نسبية ان لم نقل رومنطيقية ولكنها كانت في عصرها ذات سيادة في مجال الفكر والتحليل أثرت بجلاء في رواد التفكير الاسلوبي بعد ان غزت أرجاء النقد بتياراته المختلفة، وعلى هذا النمط طابق المنظرون بين الاسلوب و '«عبقرية» الكاتــب ، ومفهوم العبقرية يحمــل في طياته مدلوله اللامعقول من حيث انه يدل على ما لا « يعقل » فشرحه ـــ لذلك ـــ نقض له ، فلا تبقى الا المقاربات التعويضية وبها يحدد الاسلوب ـــ بعد أن يتطابق مع عبقرية صاحبه ـــ بأنه شرارة نوعية لا ينفذ اليها الفاحص الا بطريق الحدس ، وهو من اجل ذلك يحس ولا يعبر عنه (16) وفي هذا المنحى تتنزل نظرية ماكس جاكوب اذ يتخذ من ذلك قانونا بموجبه لا يكون للأديب أسلوب الا اذا أحسسنا بطابع الانغلاق يغلف آثاره (17) .

14) انظر ص 9 من : F. Deloffre : Stylistique et poétique française.
15) الاسلوب ص 127 .
16) ص 95 من J. P. Colin : Rhétorique et Stylistique.
17) انظر مقدمة : Le Cornet à dés ـــ قصائد نثرية 1917 .

ومن تلك المقاربات تحديد الاسلوب بأنه «اشتقاق» الاديب من الاشياء ما يتلاءم وعبقريته » (18) وهو ما يحيلنا الى تعريف أحد مفكرى القرن الثامن عشر اذ يقول : «يطلق الاسلوب على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التى تبرز عبقرية الانسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ » (19) .

ثم ان التسليم بتطابق الاسلوب والعبقرية قد حتم القول بقوة الدفع التلقائى فى عملية افراز الاسلوب مما أفضى بالباحثين الى تقرير أنه فى نشأته وفى تشكله وكذلك فى بلوغ تمامه ظاهرة غير واعية (20) معنى ذلك أن نسيج الابداع الفني لدى الاديب من التلقائية بحيث يغدو تولدا لا يصحبه الادراك فى لحظة نشأته الاولى ، وعلى هذا المستند عرف الاسلوب بأنه بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التى لا تمحى ، وهذه الصورة صاغها بروست (Proust) واخذها عنه كل من مونان ودى لوفر (21) وهى تكشف عمق التقدير فى ارتباط الاسلوب بصاحبه عضويا حتى لكان الاسلوب «امضاء» أو «خاتم» أو فى اصطلاح عرف المؤسسات «طابع وتوقيع» .

ويعمد الناقد يوسف اليوسف الى تأسيس هذا الانصهار على قواعد من النقد السوسيولوجى فى قراءاته لمعلقات الشعر الجاهلى انطلاقا من ثنائى تكاملى يسميه الصورة والاسلوب وينتهى الى نقض ما درج عليه كثير من النقاد من ان الصورة اقحام خارجى على الشعور يمكن أن يظل قائما داخله ومستقلا عنه معا ، أو يمكن أن ينتفى بتواجده فيه حتى وان ذاب داخل اليافه وخلاياه ، « ومن الصواب القول ـ حسبه ـ بأن الصورة تتطابق مع الشعور تطابق هوية لان الخيال الناسج للصور انما يمتح مادته الخام من أعماق الذات التى هى بدورها صياغة جبلها الواقع ، وهذا يعنى أن ثلاثة كيانات تتوحد (كما لو أن أ = ب = ج)

وهذه الكيانات هى الموضوع الخارجى والشعور المصوغ منه والصورة المنسوجة من الشعور ومن هنا تغدو الصورة الفنية علاقة مع

---

18) انظر من 9 من :
F. Deloffre : Stylistique et Poétique françaises

19) Jean le Rond d'Alembert : Mélanges de Littératures et de Philosophie cité par P. Guiraud : La Stylistique p. 28.

20) وهذا الجانب على امعانه فى المنزع الفلسفى ما زال يطفو فى شكل مقاتيع على سطح كتابات رواد الألسنية والاسلوبية فى أحدث تياراتهما ومن هؤلاء مارتينماى وجاكبسون وقيرو راجع :
P. Guiraurd : La Stylistique p 120.
G. Mounin : Clefs pour la linguistique p. 179.

21) انظر :
F. Deloffre : Stylistique et Poétique Françaises p. 9
G. Mounin : Clefs pour la linguistique p. 180.

الذات والموضوع ، وذلك بحسبانها ذاتا وموضوعا فى آن معا » وينتهى بعد ذلك الى تقرير أن « الصورة كفلذة شعورية تغدو مرآة تقتنص فيها الحاجة التى يتمثلها الشعور الى حد أنها تكونه وتحليلها اذن أسلوب لغرز الذات واستبارها لان الشاعر يفض ذاته عبر الصورة » (22) .

وكذلك يفعل لطفى عبد البديع اذ يقرر — بعد تحليل نوعية العمل الاسلوبى — أن الخصائص الاسلوبية فى الخطاب ليست صيغا تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين وانما هي جوهرية لا تتحقق المادة الانشائية الا بها، فالاسلوب أو ما يسميه باللغة الشعرية ليس من قبيل المعانى الثانوية التى تطــرأ على المعاني الاول ولا من قبيــل « الافكــار التى تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح الى الجسد » (23) .

ولهذه التحديدات جميعها مستندات أصولية تتجمع فى تجذير الروابط بين الاسلوب والشخصية فى أبعادها الوجودية ، وهى تنصــب فى حيز فلسفى ثنائى المفتــح ، له باب على نظرية المعرفـــة والادراك اذ مدراه التسليم بمبدا الاكتساب الشمولى : وبمبدا حيوية الظاهرة الكونية التى بموجبها لا يكون الكل حاصل الاجزاء فحسب ، وانما فى الكل ما فى الاجزاء وزيادة ، وهذه الزيادة فى معادلة المعرفة يستقطبها فى الاثر الادبى أسلوبه الذى لا يتميز بشىء سواه ، وله باب على نظريات علم النفس ولا سيما ما كان منها قائما على التشريح الاختبارى المفضى الى كشف دفائن اللاوعى ، وقد ذهب بعضهم فعلا الى استنباط مقاييس احصائية هى بمثابة « موازين الاسلوب» (Stylométriques) سلطهـــا على هياكــل التحليل اللغــوى الأسلوبى ليتطــرق بها الى منافذ الشخصية العامة (24) ولعــل نظرية « السياج الفيلولوجى » التى وضعها سبيتزر لا يمكن أن تقيم حق قيمتها ولا أن تثمر ما بناه عليهـــا صاحبها الا اذا قيســـت بميزان التقديـــرات البسيكولوجية وطبقت فى ضوء ممارسات التشريح الاختبارى . وقد أحس أولمـــان ببعض هذه الابعاد الاصولية احساسا ظل غامضا اذ افترض أن نظرية سبيتزر توصلنا الى ربط الجهاز العصبى بالجهاز الفلسفى والجهاز الاسلوبى » (25)

فى صميم هذا المخاض الأنتولوجى بين وجود الاسلوب ظاهرة متميزة ووجوده صفحا عاكسا لمراسم صاحبه تطالعنا نظرية ستاروبنسكى فى

---

22) يوسف اليوسف — مقالات فى الشعــر الجاهلى — منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى دمشق — 1975 — ص 195 — 196 .

23) د. لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب : بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا — القاهرة — 1970 — ص 89 .

24) V. Wartburg et S. Ulmann : Problèmes et méthodes de la linguistique p. 307.

25) نفس المرجع : 308 .

تحديد ماهية الاسلوب بكونه اعتدالا وتوازنا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل (26) فيكون الاسلوب «حلا وسطا» بين الحدث الفردي والشعور الجماعي ، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة سواء كانت هذه الجماعة «هم» أم «نحن» أم «أنتم» فتكون وظيفة الاسلوب أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المعاش والمعطى المنقول .

فلئن كانت هذه المنازع في اعتماد المخاطب — وهو الباث المركب للرسالة الألسنية الحاملة لظاهرة الاسلوب — قد اغرقت في التقديرات الأنتولوجية عند سبر عملية الافراز الاسلوبي فانها قد ازدوجت بما يمكن أن يمثل نقيضتها ان نحن نزلناها منزلة «القضية» بمنظور ثلاثية هيجل (Hegel) ، وتأتي هذه النقضيـــة معدلة رجحان تطابق الاسلـــوب وصاحبه فكرا وشخصية لتنظر الأسلوب على أنه اختيار واع يسلطـــه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات . والحاح هذا المنحى على أن الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في ادراك صاحبه كل مقوماته هو الذى يحدث خط الفصل بين التقديرات الفلسفية للأسلوب وتقديراته الموضوعية التجريبية .

وفكرة الاختيـــار هذه في تحديد ماهية الاسلوب تمتـــزج في بعض الأحيان بكل مقتضيات عملية الابلاغ الالسني فلا تتميز بالسمة الابداعية وتظل شعاعا لدائرة الحدث الخطابي عامة ، من ذلك أن احمد الشايب يحدد موضوع الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من تحليل الاسلوب الى عناصر « الفكرة والصورة والعبارة » فيه : فينتهي الى انه عملية اختيار تتسلط على تلك العناصر المكونة استنادا الى تصرف في الصياغات « بما تراه أليق بموضوع الكـــلام » (27) ولا شك أن هذا المـــزج في تحديد ماهية الاسلوب هو علامة على ارادة التخلص من ربقة التقديرات الانتولوجية الصرف مع التعثر النسبي في الاهتداء الى المعطى الموضوعي الخالص ، وهو ما سيلح عليه جل رواد التفكير الأسلوبي الحاحا قد نشتم منه رغبة خفية في نقض مبدا «العبقرية» ومبدا «الالهام» او «التولد الذاتي» فـــي الظاهرة الابداعية .

فسبيتزر يؤكد على أن الأسلوب انما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة وماروزو يحدده بكونه موقفا يتخذه المستعمل للغة — كتابة أو مشـــافهة — ممـــا تعرضـــه عليه من وســـائـــل ، وقـــابيـــلانتـــز (G. Von der gabelentz) يدقق هذا التصور التجريبي فيقرر أن الأسلوب

(26 Jean Starobinski : La Relation critique p. 55 - 56.

(27 الاسلـــوب ص 52 .

ينطوى على تفضيل الانسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر فى لحظة محددة من لحظات الاستعمال (28) .

ويناظر كراسوبين نشأة ظاهرة الأسلوب ومبدا استعمال اللغة فى الاخبار اطلاقا فينتهــى الى أن قانون الاختيار ليس وقفــا على الظاهرة الفنية فى تعريف الحدث الألسنى وانما هو عقد من الوعى المشترك بين الباث والمتقبل فى جهاز التخاطب عامة (29) .

فاذا استشف الباحــث مقومات هذا التيار الموضوعــى فى تحديد الأسلوب اعتمادا على المخــاطب تبين أن التسليم بفرضيــة الاختيار لا تستقيم الا اذا سلمنا معها بمبدأين آخرين لهما ــ أصوليا ــ طاقة الضغط الموجه نحو غائية نوعية ، وهما دوافع الاختيار ووظائفه ، فالباث للرسـالة الألسنية لا شك يستجيب ــ وهو يتصرف فى طاقات اللغة وسعة معاولهاــ لمنبهات تشده برباط عضوى الى ارضاء مقتضياتها فى الشحنو الابلاغ ثم انه يحمل رسالته الألسنية دلالات بالتصريــح أو بالتضمين رابطا بذلك محتويات الخطاب ببصماته التأثيرية فى من يتلقاه ، ففرضية الاختيار فى تحديد ماهية الأسلوب تفضى بنا الى اعتبار الاسلوب جسرا ثانويا يقام على جسر أصلى ، فاذا كان الحدث الألسنى رباط الوصل بين البــاث والمتقبل مطلقا فان الاسلوب كظاهرة وجودية مستقلة بذاتها ينضاف الى الجهاز الابلاغى ليكون حبل الاسباب بين دوافع الخطاب فى أصل نشأته وغاياته الوظائفية معنى ذلك أن الحدث الألسنى تركيب لعلامات اللغة فى معادلة من الدرجة الاولى بينما يكون الاسلوب تركيبا لها فى معادلة من الدرجة الثانية ولعل خير ما يفصح عن هذا المدلول أن نعتبر أن الاسلوب نظام علامى فى صلب نظام علامى آخر .

أما أبعاد هذه المستخلصات من الوجة الاصولية العامة فتتمثل فى أن الأسلوب لما كانت ماهيته تدور على محور الاختيار فانه على محور الزمن لا يكون الا سابقا لحدث التعبير ، وبالتالى فهو فى تقدير نظرية المعرفــة ادراك الانسان لتجربة فى حيز القوة وطلب لادراكها فى حيز الفعل وهو فى المنظور الوجودى صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الاحساس المعاش .

مصــادرة المخــاطــب

لقد تبينا أن المقطع العمودى المخترق لطبقات التفكير الأسلوبى يكشف لنا الركح الثلاثى الذى شرحنا دعامته الاولى وهى دعامة المخاطب

(28 J. Marouzeau : Précis de Stylistique....p. 17.
M. Gressot : Le style et ses techniques p. 4

29) نفس المصدر ص : 1 .

وقد أضاء لنا التحليل سبل الطرق الانتولوجي في هذه القضية مما أحالنا الى أصل نشأة الحدث الاسلوبي في صلب الحدث التعبيري عموما ، ولئن تراءت لنا بعض مراسم الكشف الموضوعي في طرق محور المخـــاطب : قطب الرحى ، فان هذه المعالم ستتدفق في تناولنا للدعامة الثانية وتخص كما اسلفنا المخاطب المتقبل .

وبديهي أن الفصل الذي نعمد اليه في البحث والتحليل ليس الا فصلا منهجيا يعيننا على استشفاف تحديد الأسلـــوب في ماهيته ومقوماته ولا يذهبن بنا هذا المنهج الى الغفلة عن التفاعل العضوي القائم في عمليـــة الخطاب والذي به لا يكون مخاطب بدون مخاطب وخطاب ، كما لا يكـــون مخاطب ولا خطاب ما لم تكتمل أضلاع المثلث . ويعمد الفكر الأسلوبـــي الى منهج اختباري في اثبات «حضـــور» المتقبل في عملية الابلاغ ، فاذا استندنا الى التجربة اهتدينا الى أن المتكلم عامة «يكيف» صيغة خطابه حسب أصناف الذيـــن يخاطبهم ، وهذا «التكييف» أو «أو» التأقلم ليس اصطناعا لانه عفوي قلما يصحبه الوعي المدرك وعلى هذا المستند نرى الواحد منا يخاطب الصغير ــ تلقائيا ــ بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضمونا وتراه يخاطـــب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة وتـــراه أيضا يخاطب من « يسموه » في منازل المجتمع ــ وتقديرات سلم القيم فيه ــ بما لا يخاطب به من «يدنوه» .

فانعكاس حضور المتقبل على صفحات الخطاب يعلم علم الضرورة وهو ما يمكن استغلالـــه في بلورة الابعاد السوسيولوجيـــة والنفسية في الظاهرة اللغوية (1) ويعلل بعض اللغويين هذا الواقع برغبة الباث ــ مهما كان انتماؤه الاجتماعي وأيا كان سلم وعيه وادراكه وسواء خاطب مشافهة أو كتابة ــ في حمل المخاطب ــ لا على فهم محتوى رسالته فحسب ــ بل على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب (2) فما هي أوجه التحديد الضاربة في تقدير الأسلوب من منافذ عدسة المخاطب .

يتجه رواد التنظير والتحليل الى اعتبار الأسلوب ضغطا مسلطا على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب الا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة، ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل ، فالأسلوب بهذا التقدير هو حكم القيادة في مركب الابلاغ لانه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو الســـامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها .

وتنحل هذه الطاقة الضاغطة التي بها تتحدد ماهية الأسلوب الى جملة من العناصر المركبة أبرزهـــا فكرة التأثير وهي فكرة لا تخلـــو من

1) انظر ص 1و2 من : Cressot : Le Style et ses techniques :
2) نفـــس المـــرجـــــع

ضبابية لانها تشع على حقول دلالية متداخلة الحدود فهي تستوعب مفهوم الاقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته . ثم انها تشمل معنى الامتاع باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية ، فينطفىء عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب وتحل محله نفثات الارتياح الوجداني وتستقطب أخيرا فكرة الاثارة وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المتقبل نوازع وردود فعل ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية ولولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب .

هذا المعطى التعريفي يعود في نشأته الى ما قبل بروز الاسلوبية المعاصرة ، شأنه في ذلك شأن ماراينــاه من مواصفات ضاربة في العراقة ولكنها تجددت بموجب سنة البدائل في العصر الحديث فستاندال(Stendhal) بشير الى أن جوهر الاسلوب كامن فيما تضفيه على الفكر بما يحقق كل التأثيــر الذي صيغت من أجلــه ، ويتبنى فلوبيــر نفس المنحى اذ يعرف الاسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها ، وتطرد هذه النزعة في التعريف عند أعلام الادب ورواد نقده في القرن العشرين فيطابق فاليــري بين مدلــول الاسلوب وسلطــان العبارة النافذ ، وعلى هذا النمط ســار أندراي جيد (André Gide) (3) .

ويكاد رواد الاسلوبية المعاصرة يتخذون من هذا المعطى اســا قارا في تحديد الاسلوب رغم اختلاف سبلهــم في تقدير دوافع الظاهرة وغاياتها الوظائفية فقيرو .

يعتبــر أن الاسلــوب مجموعــة الوان يصطبــغ بها الخطــاب ليصل بفضلها الى اقناع القارىء وامتاعه وشد انتباهه واثارة خياله ، (4) ودي لوفر يلح على أن الاسلــوب هو سلطان العبارة اذ تستبد بنــا (5) وكذلك فعل كل من كولان (6) واحمد الشايب (7) .

أما الذي طور هذا المنظور التعريفي وكشف له عن سبــل اختبارية دنت به من الموضوعية العلمانية فهو ريفتار حين يحــدد الاسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فيعرفه بأنه ابراز بعض عناصر سلسلة الكــلام وحمل القارىء على الانتباه اليها بحيث اذا غفل عنها شوه النص واذا حللها وجدلها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير ان الكلام يعبر والاسلوب يبــرز (8) .

---

3) راجــع ص 293 — 294 من : Wartburg et Ullmann : Problèmes et Méthodes de la Linguistique

4) ص 11 مــن : La Stylistique :

5) ص 10 مــن : Stylistique et Poétique françaises :

6) مــن 90 مــن : Rhétorique et Stylistique :

7) الاسلــوب ص 41 وص 164 — 165 .

8) ص 31 مــن : Essais de Stylistique Structurale

ويفضي هذا التقدير بريفتار الى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي الا ينطلق المحلل الاسلوبي من النص مباشرة وانما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارىء حوله ، ولذلك يكون بمثابة مصدر للاستقراء الاسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا اياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فان ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي ، وهو عمل المحلل الاسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية (9) .

ثم ينضاف الى مقياس تحديد الاسلوب بكونه قوة ضاغطة متسلطة على حساسية القارىء وقابليته المدركة معيار مردودها اعتمادا على ما تحققه بضغطها وتسلطها من «فاعلية» و «نجاعة» ويلح كثير من الأسلوبيين على مبدأ طاقة الشحن في الخطاب ونجاحها في اصابة مكامن الحساسية المتأثرة لدى القارىء المتقبل ، فالأسلوب بهذا التقدير توتر ذبذبي بين لذة التقبل وخيبة الانتظار لدى القارىء (10) : هو قمة الخط البياني الذي ترسمه القدرة الفعالة في الخطاب (11) وارتكازا على هذه المعطيات يصوغ ريمون طحان مبدأ «الايصال» في تعريف الأسلوب فيقول :

« اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والاسلوب مجموعة من الامكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صائغ الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب بل يبغي ايصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها واذا لم يتحقق هذا الامر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب » (12) .

وتتواتر فكرة مطابقة الأسلوب مع نجاعته القصوى في استنفار حساسية المتقبل الى أن يصبح أساس تعريف الأسلوب هو مقياس المفاجأة تبعا لردود الفعل ، ومعدن المفاجأة ومولدها هو اصطدام القارىء بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب (13) وعلى هذا المعتمد يحدد مؤلفو « البلاغة العامة » الأسلوب بحصيلة ردود فعل القارىء في استجابته لمنبهات النص (14) .

---

9) راجع تقديم المؤلف لكتاب ريفتار : «محاولات في الأسلوبية الهيكلية » — حوليات الجامعة التونسية — العدد العاشر — سنة 1973 ص 273 — 287 .

10) انظر من ص 109 من : P. Guiraud : La Stylistique

11) انظر ص 2 من : M. Cressot : Le Style et ses techniques :

12) الألسنية العربية — (2) — دار الكتاب اللبناني بيروت 1972 — ص 116 — 117 . وابراز بعض أجزاء النص من عملنا نحن .

13) ص 45 من : P. Guiraud : Essais de Stylistique.........

14) ص 147 .

ويحاول جاكبسون استبطان مدلول المفاجأة فيعزوه الى مبدا تكامل الأضداد ويقــرر أن المفاجأة الاسلوبية هي « تولد اللا منتظر من خــلال المنتظر » (15) ثم يقدم ريفاتار فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية فى تعريف الظاهرة الاسلوبية فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التى تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق ، ثم تكتمل نظرية ريفــاتــار بمقياس التشبع ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها : فكلما تكــررت نفس الخاصية فى نص ضعفت مقوماتهــا الأسلوبية ، معنى ذلك ان التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا (16) .

فلا شك اذن أن دخول عنصر المتقبل ـــ قارئــا كان أوسا معا ـــ فى جدل التنظير والتحديــد قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراء فى تعريــف موضوعها وهو الأسلوب . وذلك أن « فرضية المخاطب » فى قراءة ماهيات الاسلوب تقــوم نقضا للمبدا الأنتولوجى المطلق واعتراضا على أبديــة الانتساب بين الباث وملفوظــه . وهي ـــ للعلة نفسها ـــ تفصم عرى الرحم بين الوالد والمولود فاذا بماهية الأسلوب ـــ وفقا لمنظور نظريــة المخاطب ـــ موجود مائع ومفروض معلق لا يتنزل ولا يتجسد الا باصابة الخطاب مرماه فى نفس المتقبــل ، ولهذه التقديرات أبعادها الاصوليــة وأبرزها أن لا نص بلا قارىء ولا خطاب بلا سامع وحتمى أن نقر ـــ والبحث يتقدم بنا جدلا ـــ أن الملفــوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزتــه الذات المنشئة له أم دفنته فى بواطن اللا ملفوظ ، ولا يخرجه الى حيز الفعل الا متلقيه ، وهذا التلقــى هو بمثابة انقداح شرارة الوجــود للنص ولماهية الأسلوب الذى لا يبقى من تعريف له الا كونه كائنا منشودا منذ لحظــة النشأة الى حيث « يست. . . . . هلك » فقراءته دفن لصيرورته من حيث انها تبشير بولادته .

مصــــادرة الخطـــاب

أما تحديد ماهية الاسلوب باعتماد جوهر الخطاب فى ذاته فلعله الركن الضارب فى مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائز المنظــور الالسنى فاذا كان الاسلوب فى «فرضية المخاطب» صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكرا وشخصية ، وكان فى «فرضية المخاطب» رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها الا يدا من أرسلت اليه ، فانه فى «فرضية الخطاب» موجود فى ذاته ، يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه دون أن تعلق ماهيته على أحد منهما ، وصورة ذلك ـــ كما سنحلل ـــ أن النص ان كان وليدا لصــاحبه فان الأسلوب هو وليد النص ذاتــه لذلك يستطيع

15) انظر : ج1 ـــ ص 228 من : Essais de Linguistique générale

16) ص 13 مـــن : Essais de de Stylistique structurale

الاسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطب لان رابطة الرحم بينهما حضورية فى لحظتى الابداع والايقاع وهذا المنظار فى تحديد ماهية الاسلوب يستمد ينابيعه من مقومات الظاهرة اللغوية فى خصائصها البارزة ونواميسها الخفية كما سنبين .

وأول ما يطالعنا من جملة هذه المقاييس ما ذهب اليه بالى فى تمييزه عن الأسلوبية (1) حينما احس باحتمال الخلط بين المفهومين لا سيما وقد كان بصدد تأسيس تصورات مستحدثة ، فحصر مدلول الأسلوب فى تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة فى صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى الى حيز الموجود اللغوى ، فالاسلوب حسب تصور بالى هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والاسلوب هو ادخال بعضها فى تفاعل مع البعض الآخر كما فى مخبر كمياوى .

ولا شك أن هذا البسط هو وليد نظرية سوسير اللغوية ولذا سيلتقى فى منعطفه جل الأسلوبيين بعد بالى سواء منهم من تأثر به مباشرة ثم طور نظريته أو من استمدوا مبادئهم النقدية مما أفرزته نظريات سوسير من مناهج هيكلية ، ومن هذا اللقاء سينشأ منهج تعريف الأسلوب بالاعتماد على خصائص انتظام النص بنيويا ، مما يجعله العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب ، وتلك السمة انما هى شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهى ذاتها أسلوبه .

فاذا تدبرنا أبعاد هذه التقريرات تبين لنا أن بعدها الأصولى يكمن فى عزل الطاقة الاسلوبية عن مكونات الخطاب فى ذاتها اذ تنتفى عن أجزاء الكلام عندئذ كل خاصية مطلقة فالاسلوب ليس ملكا عينيا لجزء من أجزاء اللغة وانما هو من خصائص انتظام هذه المركبات للخطاب ، معنى ذلك أنه ملك مشاع بين أجزاء الكل وهذه الملكية تظل رهينة الائتلاف .

ولعل فينوقرادوف (Vinogradov) هو أول من اشار الى هذا المقياس التحديدى تعرض له وهو يستقرىء مقومات نظريته فى تاريخ الاساليب الادبية التى سماها بالمنهج الارجاعى والاسقاطى ، ففى بحثه عن « أهداف الاسلوبية » سنة 1922 يعرج على أن الاسلوب يتحدد بالعالم الاصغر للادب ويعنى به النص وهذا العالم الاصغر يحدده « جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية والمتفاعلة مع قوانين انتظامها » (2) .

1) انظر : ج1 — ص 14 ، 25 ، 26 من Traité de Stylistique françaises
وقد كان بالى يذهب الى اعتبار الأسلوبية ترمى الى اقامة ثبت لجملة الطاقات التعبيرية الموجودة فى اللغة بالقوة .

2) V. V. Vinogradov : Des tâches de la Stylistique
In : théorie de la littérature p. 112. 113.

وفى سنة 1943 يصـوغ ولاك وفاران نظريتهما فى تعـدد أصناف الأ ساليب استنادا الى خصوصيات نوعية يتخذان منها سلما تعريفيا ، فيذهبان الى أن الاسلوب يمكن أن يحدد من ركن زاوية علاقة الألفاظ بالاشياء ثم يردفان أنه يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوى الذى تتنزل فيه (3) ثم خلص كل من هيل (A. Hill) وهيالمسالف (Hjelmslev) هذا المقياس التعريفى من صبغته المقارنة ومنهجه التاريخى فحدد الاول الاسلوب بأنه الرسالـة التى تحملها العلاقات الموجـودة بين العناصر اللغوية لا فى مستوى الجملة وانما فى مستوى اطار أوسـع منها كالنص أو الكـلام (4) .

وأما الثانى فقد وسع دلالة الاسلوب بما شمل الهيكل الكلى للنص حتى استحال هو ذاته أداة من أدوات التخاطب متميزة عن الاداة اللسانية الاولى فاذا بالاسلوب فى نفسه دال يستند الى نظام ابلاغى متصل بعلم دلالات السياق ، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لـدى القارىء من انفعالات جمالية تصحب ادراكه للرسالة « فبمجرد تعبير الانسان عن فكرة ما شعرا بدل تعبيره عنها نثرا يعد تنبيها للمتقبل الى أن النص — فضلا عما يحمله من دلالات أولية تكون بنية رسالته — قد استحال فى صياغته دالا متصلا بنظام ابلاغى آخر غير النظام الألسنى البسيط » (5) .

غير ان الذى كشف عن أبعاد هذا المقياس التعريفى وسبر عمقه بتنزيله ضمن وظائف الكلام عموما انما هو جاكبسون ويعود عمله ذاك — كما أسلفنا — الى سنة 1960 ، وذلك حينما عرف النص الادبى بكونه خطابا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وهو ما يفضى حتما الى تحديد ماهية الاسلوب بكونـه « الوظيفة المركزية المنظمة » لذلك كـان النص الانشائى — حسب جاكبسـون — خطابا تركب فى ذاته ولذاته (6) .

---

3) ص 247 من : La Théorie littéraire............

4) A. A. Hill : Introduction to linguistic structures 1958
cf. a) Nicolas Ruwet : Langage, Musique, poésie édit. du Seuil. Coll - Poétique - Paris 1972 p. 154
b) Pierre Kuenz : Tendances actuelles de la Stylistique anglo - américaine .
Langue française n°3 sep. 1969. p. 86.

5) Prolégomènes à une théorie du langage - traduit du danois par une équipe de linguistes.
Les éditions de minuit - arguments 35 - Paris 1968.

6) ص 30 — 31 من ج1 من : Essais de linguistique générale :

ثم يحاول ستاروبنسكى سنة 1972 ضبط فويرقات هذه النظرية فيقرر بأن الاسلـوب هو مسبار القانون المنظم للعـالم الداخلى فى النص الأدبـى (7) .

واذا يتحدد الاسلوب على هذا النمط فان العمل الاسلوبى لا يعدو أن يكون تفكيكا للعناصر المكونة لجهاز ابلاغ لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل وما ينقطع عند الانفصال وذلك بطريق العزل والضم حتى تتجلى المفارقات والمقاربات اختباريـا على ان هذه الوجهة فى عقلية ماهيـات الاسلوب كظاهرة السنية فنية ما أن نتدبرها فى أصولها ومراميها حتـى نستشف السلك الرابـط بينها وبين تقديرات المنهج الهيكلـى فى الادب والنقد ولعلها تحتفظ بخصوصياتها اذ تتميز بانقطاع الضغط المذهبى فى التعليل والاستخلاص لانها ـــ على ما هى عليه ـــ تنطلق من النص لتعود اليه وقد تقرنه بباثه أو متقبله بل ربما نزلته منزلة المجهر العينى الكاشف لبعض خلايـا الجهـاز اللغوى عامـة وتبقى التقديـرات التاريخيـة والسوسيولوجية وحتى الايديولوجية فى معزل عن مشاغلها .

فاذا مثلت الألسنية الى حـد الآن معينا خصبا فى تحديـد ماهيات الاسلوب بقواعدها العامة وممارستها التجريبية فانها قد كانت أيضا منبع اشعاع على التفكير الاسلوبى بواسطة وليد آخر لها ، هو عريق النشأة، حديث التشكل الا هو علم الدلالات أو السيمية كما اصطلح عليه بعضهم . وتنصب مشاغل هذا الفن من أفنان شجرة الالسنية فى السعى الى عقلنة الطاقات الاخبارية فى الظاهرة اللغوية فهو يتراءى لنا علما يحاول رواده معالجة اشكالية الدلالات فى معزل عن ضغوط التقدير الماورائى والطرق البسيكولوجي ولهذا السبب ظهرت عبارة « علم الدلالات الهيكلى » تنبيها على حصر النظرية بسياج الملفوظ اللغوى .

ومن أبرز النظريـات الدلالية الحديثة تقرير الألسنييـن بأن طاقة التعبير ـــ وبها تحدد اللغة ـــ مزدوجة فى ذاتها فمنها جدول تصريحى ومنها جدول ايحائى فأما الاول فيستمـد قدرته الاخبارية من الـدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى وأما الثانى فيستمدها من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكثافات متنوعة عبر اختراقها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع.

وقد ذهب أ. ديكور (Oswald Ducrot) مسافات فى تركيز هذا المنظور حتى انتهى الى الشك فى تحديد اللغة بخاصياتها الاخبارية (8) .

---

7) ص 64 ـــ : La relation critique :

8) ص 2 ـــ 4 ـــ 5 ـــ 24 ـــ ـــ Dire et ne pas dire. Principes de Séman - tique structurale. Hermann, Coll. savoir. Paris 1972.

على هذا المستند يتجه بعض رواد الاسلوبية الى تعريف الاسلوب بأنه مجموع الطاقات الايحائية فى الخطاب هو كثافة الايحاء وتقلص التصريح وهو نقيض ما يطرد فى الخطاب « العادى » أوما اصطلحنا عليه بالاستعمال النفعى للظاهرة اللغوية (9) والحقيقة أن الطاقة الايمائية فى اللغة لا يمكنها أن تستقل بذاتها اذ قد يكون تصريح بلا ايماء ولكن يتعذر الايماء بلا تصريح، ولعل ماهية الاسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين فى الخطاب الادبى طاقة الاخبار وطاقة التضمين .

وقد كان لجاكبسون فضل عقلنة هذا المنحى فى تحديد الاسلوب او الوظيفة الشعرية للكلام حسب مصطلحاته فقد استغل معطى السنيا قارا يتمثل فى أن الحدث الالسنى هو تركيب عمليتين متواليتين فى الزمن ومتطابقتين فى الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمى للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضى بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف فى الاستعمال فاذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين أى تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التى هى علاقات غيبية يتحدد الحاضر منها بالغائب والعلاقات الركنية وهى علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط (10) .

ويعطى ريفاى (Ruwet) لنظرية جاكبسون أبعادا اضافية محيلا على بلوك (B. Block) اذ يعرف الاسلوب بأنه رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدا الاحتمال والتوقع (11) فاذا رأينا فيما سبق أن المذهب الوضعى فى تحديد الاسلوب قد تقرر معه مبدأ الاختيار فى نسج الخطاب الادبى فان هذه المحاولات التنظيرية المتعاقبة تجذراصوليا ابعاد هذه المنهجية اذ تتسلط فى ضوئها عملية الاختيار على منزلتين مختلفتين فى ماهيتهما وأصل نشأتهما وهما لحظة الابداع وزمن سبكه ، والاسلوب بهذا المقتضى لا يعد آني الوجود وانما هو صيرورة زمانية تتطابق فى مقاييسها الوجودية مع جدلية الديمومة .

وتكاد جل التيارات التى تعتمد الخطاب أسا تعريفيا للأسلوب تنصب فى مقياس تنظيرى هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينهما ويتمثل فى مفهوم الانزياح (Ecart) ولئن استقام له أن يكون عنصرا قارا فى التفكير

---

9) انظر : د. موريس أبو ناصر : الأسلوب وعلم الاسلوب . الثقافة العربية — السنة 2 — العدد 9 — سبتمبر 1975 (40 — 46) .
راجع ايضا : P. Guiraud : La Stylistique pp. 57 - 58
Essais de Stylistique. Problèmes et Méthodes p. 43. p. 60.

10) ج1 . ص 220 من R. Jakobson : Essais de Linguistique générale

11) ص 154 من : N. Ruwet : Langage, musique, poésie.

الاسلوبى فلأنه يستمد دلالته ـ لا من الخطاب الأصغر كالنص والرسالة ـ وانما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الاصغر بالخطاب الاكبر وهو اللغة التى فيها يسبك ولذلك تعذر تصوره فى ذاتــه اذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة فكما لا نتصور «الكبير» الا فى طباقه مع «الصغير» فكذلك لا نتصور انزياحا الا عن شىء ما ، وهذا المسبـار الأصلى الذى يقع عنه الخروج واليه ينسب الانزياح هو فى ذاته متصور نسبى تذبذب الفكر الألسنى فى تحديده وبلورة مصطلحه فكل يسمه من ركن منظور خاص وقد اصطلحنا عليه فيما مضى من بحثنا بالاستعمال النفعى للظاهرة الألسنية مختارين فى ذلك تسمية الشىء بوظيفته العملية وغائيته الواعيــة .

ولا شك أن تتبع ما عرفته الأسلوبية والالسنية من تأرجح فى التدليل على هذا الواقع اللغوى الذى يعد بمثابة «الأصل» ثم على عملية الخروج عنه لواقع «طارىء» من شأنه أن يعيننا على تدبر أبعاده الدلالية والاصولية .

وهذا كشف لأبرز الدوال المستعملة مع نسبتها الى من بادروا ببثها سواء كانوا من الاسلوبيين المعاصرين أو ممن سبقوهم .

ثبت المصطلحات المعبر بها عن «الواقع الأصل»

L'usage ordinaire Fontanier	الاستعمـــال الـــدارج فـــونتـــانيـــاى
L'usage habituel Fontanier	الاستعمـــال المألـــوف فـــونتـــانيـــاى
L'expression simple Fontanier	التعبيـــر البسيــــط فـــونتـــانيـــاى
L'expression commune Fontanier	التعبيـــر الشـــــائع فـــونتـــانيـــاى
Le parler individuel Bally	الكــــلام الفــــردى بـــــالـــى
L'état neutre Marouzeau	الوضـــع الحيــــادى مـــــــاروزو
Le degré zéro Marouzeau	الدرجــــة الصفــــر مـــــــاروزو
La norme générale Spitzer	النمـــط العــــام سبتـــــزر
L'usage normal Spitzer	الاستعمـــال العــــادى سبتـــــزر
L'usage courant Wellek/Warren	الاستعمـــال الســـائـــر والاك وغـــاران

L'usage moyen			الاستعمال المتوسط
	Starobinski	ستاروبنسكى	
Les normes du langage			السنن اللغوية
	Todorov	تودوروف	
Le discours naïf			الخطاب الساذج
	Le groupe mu	جماعة «مو»	
La parole innocente			العبارة البريئة
	Le groupe mu	جماعة «مو»	
La norme			النمط
	Riffaterre	ريفاتار	
L'usage - norme			الاستعمال النمط
	Delas	دو لاس	

كشف الدوال المعبرة عن «الواقع العرضي»

L'écart			الانزياح
	Valéry	فاليرى	
L'abus			التجاوز
	Valéry	فاليرى	
La déviation			الانحراف
	Spitzer	سبتزر	
La distorsion			الاختلال
	Wellek et Warren	والاك وفاران	
La subversion			الاطاحة
	Peytard	بايتار	
L'infraction			المخالفة
	Thiry	تيرى	
le scandale			الشناعة
	Barthes	بارت	
Le viol			الانتهاك
	Cohen	كوهان	
La violation des normes			خرق السنن
	Todorov	تودوروف	
L'incorrection			اللحن
	Todorov	تودوروف	
La transgression			العصيان
	Aragon	آراقون	
L'altération			التحريف
	Le groupe «mu»	جماعة «مو»	

ان هذه الطفرة الاصطلاحية تكشف نسبية المفهومين : مفهوم الواقع اللغوى النفسي ومفهوم الواقع اللغوى المكرس ، لا فقط بعضهما الى بعض بل كذلك نسبية كل منهمـــا الى المواضعات التاريخية والسوسيولوجيـــة والذى يعنينا نحـــن فى معرض استجلائنا لمقومـــات تحديد الاسلـــوب هو محاولة كل المفكرين اللغويين انطلاقا من هذه المصطلحات رســـم المقاييس الكاشفة لهذين الواقعين من الظاهرة اللغوية عامة .

ففونتانياى يعزو الظاهرة الاسلوبية الى عبقرية اللغة ، اذ تسمـــح بالابتعاد عن استعمال المألوف فتوقع فى نظـــام اللغة اضطرابا يصبـــح هو نفسه انتظاما جديدا (21) وبذلك يطابق بين الاسلوب ومجموع الصور التى يحملها الخطاب وتكون من البرور بحيث يحدث « الوقـــع اللذيذ » (13) . ويربط والاك وفاران مفهوم الاسلوب بمجموع المفارقات التى نلاحظها بين نظام التركيب اللغوى للخطاب الادبى وغيره من الأنظمة وهى مفارقات تنطوى على انحرافات ومجاذبات بها يصل الانطباع الجمالى (14) ويكاد يطابق ذلك ما اشار اليه ماروزو منذ سنة 1931 حين عرف الاسلـــوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر الى خطاب يتميز بنفسه (15) .

ويتخذ سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الاسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها ، ثم يتدرج فى منهج استقرائي يصـــل به الى المطابقة بين جملـــة هذه المعايير وما يسميـــه بالعبقرية الخلاقة لدى الاديب (16) .

أما تودوروف فانه ينظر الاسلـــوب اعتمـــادا على مبدأ الانزيـــاح فيعرفه بأنه « لحن مبرر » ما كان يوجد لو أن اللغة الادبية كانت تطبيقـــا كليا للاشكال النحوية الاولى ثم يحاول حصر مجال هذا الانزياح — محيلا الى جون كوهان — (17) فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة فى ثلاثة أضرب من الممارسات المستوى النحوى والمستوى اللانحوى (agrammatical)

---

12) Des figures du discours autres que les Tropes Paris 1827. Cf. l'édit. de Gérad Genette. Coll. Science de l'homme, Paris - Flammarion 1968.

انظر كذلك : Todorov : Littérature et signification p. 104

13) ص 91 — 92 من : Jean Paul Colin : Rhétorique et Stylistique......

14) ص 248 من : La Théorie littéraire

15) ص 171 — 172 من : G. Mounin : Clefs pour la linguistique

16) ص 50 — 51 من : J. Starobinski : La relation critique

ص 172 — 173 من : G. Mounin : Clefs pour la linguistique

17) J. Cohen : Structure du langage poétique - Paris - Flammarion 1966.

والمستوى المرفوض ويمثل المستوى الثانى أريحية اللغة فى ما يسع الانسان أن يتصرف فيه (18) .

ولا يخرج ريفاتار فى تحديد الظاهرة الاسلوبية عن مفهوم الانزياح — وان حاول الايماء بغير ذلك (19) — ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيرى المتواضع عليه ، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا ، ولجوءا الى ما ندر من الصيغ حينا آخر ، فأما فى حالته الاولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضى اذن تقييما بالاعتماد على أحكام معارية ، وأما فى صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات الالسنية عامة والاسلوبية خاصة .

على أن نظرية المؤلف فى تحديد الاسلوب لا تخلو من تصرف فى مفهوم الانزياح من ذلك أنه حاول تدارك أهم نقط الضعف التى وجهت الى الانزياح باعتباره مقياسا عمليا وتتمثل أهم هذه المطاعن فى صعوبة تحديد النمط العادى فى التعبير ،فالاسلوبيون قبل ريفاتار يذهبون الى ان هذا النمط العادى يحدده الاستعمال ، غير أن مفهوم الاستعمال نفسه نسبى ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعى صحيح ، ويقترح ريفاتار تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الاسلوبى ، فيكون مفهوم النمط العادى مرتبطا بهيكل النص المدروس معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هى نفسها مستويين اثنين : أحدهما يمثل النسيج الطبيعى وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده .

ومن أوجه تصرف المؤلف فى مفهوم الانزياح أنه يكاد يقصر قيمته الوظائفية على العناصر الجزئية فى الكلام مما يحاول المتكلم ابلاغه ضمن رسالته اللغوية .

أما مؤلفو « البلاغة العامة » فقد حاولوا الغوص فى أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة الالسنية قبل كل شىء ، وقد اهتدوا الى جملة من التقديرات الطريفة أبرزها اعتبارهم أن الانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمتقبل ولكنه اصطلاح لا يطرد ، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الاولى فهو اذن تواضع جديد لا يفضى الى عقد بين المتخاطبين (20) .

فاذا تدبرنا أمر هذا الانزياح من خلال طبقات التفكير الاسلوبى نوعيا وزمانيا اكتشفنا له قواعد تأسيسية تتجاوز المنظور الاسلوبى الضيق

18) ص 104 من : T. Todorov : Littérature et signification

19) ما نورده مقتبس من تقديمنا لكتاب ريفاتار : « محاولات فى الاسلوبية الهيكلية » وقد سبقت الاشارة اليه .

20) ص 42 .

لتشع بجلاء على حقول التفكير الاسلوبى ، وصورة ذلك اننا قد نبسط فرضية عمل نعتبر بها أن الظاهرة اللغوية فى ذاتها مصب جدولين ونقطة تقاطع محورين : أولهما الجدول «النفعى» وهو الجدول الخادم اذ مداره وضع اللغة الاول فهو الاصل بالذات والزمن وثانيهما الجدول العارض وهو الجدول المخدوم اذ محوره وضع اللغة الطارىء ، هذان المظهران كلاهما واقع لغوى واولهما متنازل (21) ويمثل «قضية» (22) الموجود اللغوى كتجسد لخصوصية الحيوان الناطق والثانى «متعال» (23) وهو «نقيضة» (24) ذلك الموجود .

فاذا سلمنا بهذه المصادرة تسنى لنا أن نقرر أن ما يميز الخطاب الادبى هو كونه «تأليفا» (25) لجدولى القضايا والنقائض فى الظاهرة اللغوية فهو اذن مزيج الضغط التنازلى والدفع المتعالى ، هو امتزاج مفاعلات ما «يدرك» وما هو مائع وفى ذلك سر ديمومة اشكالية الأدب واشكالية الاسلوب كماهية مستعصية .

ولعل قيمة مفهوم الانزياح فى نظرية تحديد الاسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تمكن فى أنه يرمز الى صراع قار بين اللغة والانسان : هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية اشكالها كمعطى موضوعى — ما ورائى فى نفس الوقت بل انه عاجز عن أن «يحفظ» اللغة شموليا ، وهى كذلك عاجزة عن ان تستجيب لكل حاجته فى نقل ما يريد نقله وابراز كل كوامنه من القوة الى الفعل ، وازمات الحيوان الناطق مع اداة نطقه ازلية صور ملحمتها الشعراء والادباء مذ كانوا : وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الانسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا .

ثبت فى ترجمة المصطلحات الفنية

آنية	Synchronie
آنى	Synchronique
أدبية	Littérarité
اصولية	Epistémologie
انية	Immanentisme

(21 Descendant
(22 La thèse
(23 Ascendant
(24 L'antithèse
(25 La synthèse

Automatismes	الآليات
Emetteur	باث
Création	ابداع
Alternative	بديل
Paradigme	استبدال
Rapports paradigmatiques	علاقات استبدالية
Introspection	استبطان
dimension	بعد
Communication	ابلاغ
Gravité	ثقل
enraciner	جذر
expérimental	تجريبى
esthétique	تجريد
abstraction	جمالية
Système	جهاز
réponse	استجابة
fait	حدث
définition	دحديد
dynamique	حركية
Immédiat	حضورى
analyse	تحويل
analytique	تحليلى
transformation	تحويل
Information	اخبار
empirique	اختبارى
l'attente déçue	خيبة الانتظار
Sélection	اختيار
Signifiant	دال
Signifié	مدلول
Signification	دلالة
La sémantique	علم الدلالات
Le champ sémantique	الحقل الدلالى
Signifier	د ل
rétrospectif	ارجاعى
référent	مرجع
référentielle	مرجعية
Réaction	رد فعل
message	رسالة

destinateur	مرسل
destinataire	مرسل اليه
codage /ou/ encodage	تركيب
Syntagmatiques (Rapports)	ركنية (العلاقات)
diachronique	زمانى
écart	انزياح
abus	تجاوز
déviation	انحراف
distorsion	اختلال
subversion	اطاحة
infraction	مخالفة
scandale	شناعة
viol	انتهاك
violation	خرق
incorrection	لحن
transgression	عصيان
altération	تحريف
Projection	اسقاط
projectif	اسقاطى
postulats	مصادرات
évidences	بديهيات
prémisses	مقدمات
hypothèses	فرضيات
Cercle philologique	سياج فيلولوجى
Saturatoin	تشبع
Charge	شحنة
Poétique	شكليون
transparence	شفافية
formalistes	شكليون
Problème	اشكال
ambiguë	مشكل
Problématique	اشكالية
explicite	صريح
implicite	ضمنى
microcosme	أصغر (العالم الاصغر)
microcontexte	السياق الاصغر
macrocontexte	السياق الاكبر
relativement proportionnels	الطردى (التناسب)

inversement proportionnels	العكسى (التناسب)
expressivité	تعبيرية
arbitraire	اعتباطى
équation	معادلة
accidentel	عرضى
donnée	معطى
contrat	عقد
rationaliser	عقلن
rationalisation	عقلنة
réflexe	منعكس
réflexe conditionné	منعكس شرطى
scientisme	علاجى
thérapeutique	علمانية
scientiste	علمانى
Signe	علامة
Sémiologie	علم العلامات
sémiotique	علامية
ascendant	متعال
normatif	معايرى
appréciatif	تقييمى
explicatif	تفسيرى
constatif	تقريرى
finalité	غائية
sécrétion	افراز
hypothèse	فرضية
hypothétique	افتراضى
dissemblance	مفارقة
décodage	تفكيك
a priori	ما قبلى
a postériori	ما بعدى
récepteur	متقبل
induction	استقراء
approche	مقاربة
constatation	تقرير
thèse	قضية
antithèse	نقيضة
synthèse	تأليف
polariser	استقطب

intersection	قاطع مشترك
Infrastructures	قاعدية (ابنية)
superstructures	ابنية علوية
Canal	قناة
Catégories	مقولات
intensification	تكثيف
consacré	مكرس
Complémentarité	تكامل
énoncé	ملفوظ
essence	ماهية
pathologique	مرضى
superposition	تطابق
Interférence	تداخل
Stimulus	منبه
poétique	انشائية
descendant	متنازل
théorisation	تنظير
Symétrie	تناظر
norme	نمط
spécificité	نوعية
Structure	هيكل
fréquence	تواتر
coexistance	تواجد
simultaniéité	تواقت
distribution	توليدى
positiviste	وضعى
Inconscient	لاوعى
génératif	توزيع

المراجع

* أبو ناصر (د. موريس) : الاسلوب وعلم الاسلوب .
مجلة الثقافة العربية ـ السنة 2 ـ العدد 9 ـ سبتمبر 1975 ـ (ص 40 ـ 46) .

* شايب (أحمد) : الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية .
ـ طب.6 القاهرة 1966 .

* صديق (يوسف) : المفاهيم والألفاظ فى الفلسفة الحديثة .
ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس ـ 1976 .

* صمود (حمادى) : معجم لمصطلحات النقد الحديث ـ قسم أول .
ـ عمل مرقون بمركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية .
ـ تونس ـ 1975 (تحت الطبع) .

* طحان (ريمون) : اللاسنية العربية ـ2ـ / دار الكتـاب اللبنانى ـ بيـروت 1972 .

* عبد البديع (د. لطفى) : التركيب اللغوى للأدب : بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا ـ ـ القـاهـرة ـ 1970 .

* غـزى (رشيد) : مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة / مجلة « الحياة الثقافية » السنة 2 ـ العدد 10 : نوفمبر ـ ديسمبر 1976 ـ تونس (ص 32 ـ 41)

* مقدسى (أنطون) : الحداثة والأدب / مجلة « الموقف الادبى » . السنة 4 ـ العدد ؟ـ كانون الثانى (جانفى) 1975 ـ (ص 5 ـ 22) .

* مهيرى (عبد القادر) : البلاغة العامة : تقديم ـ حوليات الجامعة التونسية العدد 8 ـ السنة 1971 . (ص 207 ـ 221) .

* يوسف (يوسف) : مقالات فى الشعر الجاهلى .
منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ دمشق 1975 .

Arcaini (Enrico) : Principes de Linguistique appliquée. Paris - Payot - 1972.

Bally (Charles) : Traité de Stylistique française. 3e. édit. Paris, Klincksieck, 1951.

Bonnard (H) : Notions de Style, de Versification et d'Histoire de la langue française. Sté. Universitaire d'édition et de Librairie - Paris 1953.

C.E.R.E.S. (Centre d'Etude et de Recherches économiques et sociales): Section de Linguistique : Introduction à la Linguistique mo-
par : A. El-Ayed, A. Mhiri, S. Garmadi, T. Baccouche, R. Hamzaoui - 1973 - 74.

Cohen (Jean) : Structures du Langage poétique - Paris Flammarion, 1966.

Cressot (Marcel) : Le Style et ses Techniques. Paris - P.U.F. 7è édit. 1974.

Dubois (Jean (...) Dictionnaire de Linguistique - Paris - Larousse 1973.

Ducrot (Oswald) : Dire et ne pas dire : Principes de Sémantique linguistique - Paris - Hermann - 1972.

Ducrot (O) et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage édit. du Seuil - 1972.

Foucault (Michel) : L'Ordre du Discours - Paris. N.R.F. 1971.

Foulquié (Paul) et Raymond Saint-Jean : Dictionnaire de la langue Philosophique. 2è édit. - Paris - P.U.F. 1969.

Fontanier (Pierre) : Des Figures du discours autres que les Tropes - Paris, Flammarion, 1968.

Granger (Gilles - Gaston) : Essoi d'une philosophie du Style - Paris - A. Colin, 1968.

Groupe [mu] : Rhétorique Générale - Paris, Larousse, 1970.

Guiraud (Pierre) : La Stylistique - Paris, P.U.F. 7e édit. 1972.

Guiraud (Pierre) : Essais de Stylistique : Problèmes et méthodes. Paris - Klincksieck, 1969.

Guiraud (P) et P. Kuentz : La Stylistique : lectures. Paris, Klincksieck, 1970.

Hjelmslev (Louis) : Prolégomènes à une théorie du Langage. Paris, édit. de Minuit, 1968.

Jakobson (Roman) : Essais de Linguistique Générale [1]. Paris, édit. de Minuit, 1970.

Lalande (André) : Vocabulaire technique et critique de la Philosophie - 10è édit. Paris - P.U.F. 1968.

Langue Française : (Revue Trimestrielle) n°3 - Sept. 1969, « la Stylistique) sous la direction de M. Arrivé et J.C. Chevalier.

Marouzeau (Jules) : Précis de Stylistique Française. Paris, Masson, 1969.

Martinet (André) : Eléments de Linguistique Générale. Paris, A. Colin, 1968.

Martinet (André) : le langage. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, N.R.F. 1968.

Mounin (Georges) : Clefs pour la Linguistique - Paris, Seghers - 1968.

Mounin (Georges) : La Linguistique du XXe Siècle - Paris - P.U.F. 1972.

Mounin (Georges) : Dictionnaire de la Linguistique. Paris - P.U.F. 1974.

Peterfalvi (Jean Michel) : Introduction à la Psycholinguistique. Paris - P.U.F. 1970

Piaget (Jean) : Logique et Connaissance scientifique. Encyclopédie de la Pléiade. Paris N.R.F. 1969.

Piéron (Henri) : Vocabulaire de la psychologie. 5e édit. Paris, P.U.F., 1973.

Pottier (Bernard) : Les Dictionnaires du Savoir Moderne. Le langage 1973.

Pottier (Bernard) : Comprendre la linguistique. Marabout Université, Verviers, Belgique - 1975.

Revue Tunisienne de Sciences Sociales - Publication du C.E.R.E.S de Tunis, n°19 - déc. 1969.

Entretiens Interdisciplinaires : Linguistique et sciences sociales :
Salah Garmadi : La linguistique structurale.
Michel Foucault : Linguistique et sciences sociales.
Mohamed Maâmouri : La linguistique transformationnelle.

Riffaterre (Michael) : Essais de Stylistique Structurale. Paris, Flammarion, 1971.

Robert : Petit Robert (1) - 1973.
Petit Robert (2) - 1974.

Ruwet (Nicolas) : Langage, Musique, Poésie. Paris le Seuil,1972.

Saussure (Ferdinand de) : Cours de Linguistique Générale - Paris, Payothèque - édit. de Tullio de Mauro - 1972.

Sempoux (André) : Notes sur l'Histoire du mot Style. Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, pp. 736 - 746.

Spitzer (Léo) : Etudes de Style - Paris. N.R.F. - 1970.

Starobinski (Jean) : L'œi Vivant II - La Relation Critique. Paris. N.R.F. 1972.

Todorov (Tzvetan) : Littérature et Signification - Paris - Larousse 1967.

Todorov (Tzvetan) : Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes - Paris, du Seuil, 1965.

Wagener (René-Léon) : La Grammaire Française, t.1. Paris, S.E.D.E.S., 1968.

Wartburg (W.V.) et S. Ullman : Problèmes et Méthodes de la Linguistique. Paris - P.U.F. 3e édit. - 1969.

Wellek (René) et Austin Warren : la Théorie littéraire. Paris, le Seuil, 1971.

النظرية الاجتماعية في الأدب

التعريف بها ومحاولة تطبيقها

د. الرشيد الغزّي

كنا تناولنا في بحث سابق (1) وفي نطاق اهتمامنا بالنظريات الحديثة في الادب ـ تلك النظريات التى اجتاحت العالم الغربى ابتداء من اوائل القرن العشرين ولم يتمكن العالم العربى منها الى يومنا هذا ـ كنا تناولنا اذن الاتجاه الالسنى من هذه النظريات ـ فركزنا دراستنا على الشكلانيين الروس وعلى البنيويين وابرزنا اهم مبادئهم ومناهج ممارستهم للنص الادبى واهملنا ما يمكن ان يوجد بينهم من فروق جزئية قد يستغرق الخوض فيها كتبا وكتبا . كما اننا اقتصرنا على عرض هذه النظريات والتعريف بها دون نقدها وتقييمها ونحن ننوى ان نقوم بهذا العمل فى آخر مرحلة بعد ان نكون قد انتهينا من تقديم اهم هذه النظريات التى راينا ان نحصرها فى اتجاهات ثلاثة :

الاتجاه الالسنى وقد وقع الحديث عنه . والاتجاه الاجتماعى وهو موضوع بحثنا هذا . والاتجاه النفسى وسيكون موضوع دراسة آتية ان شاء الله . ونحاول بعد ذلك ان نختم هذه السلسلة من الدراسات ببحث رابع نسمح لانفسنا فيه بان نتناول هذه النظريات بالنقد والتمحيص والتقييم فنتبين ما فى كل منها من نواح سلبية وايجابية ونبرز ما يمكن ان تتضمنه

(1) هو بحث قمنا به فى نطاق مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية تحت عنوان « مسالية القصة من خلال النظريات الحديثة » . وقد نشر القسم الاول منه بتونس فى مجلة الحياة الثقافية عدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976 ـ ونشر القسم الثانى فى نفس المجلة عدد 1 أكتوبر 1977 .

من خلل او نقط ضعف ـ ويمكننا ذلك من عملية الاختيار اذا كان لنا في يوم من الايام ان نختـار منها طريقة دون غيرها . واذا لم يكن لنا ذلك نكون على الاقل قد حققنا غاية نصبو اليها هي توفير وسائل عمل جديدة ومناهج تمكن الناظر في الادب العربي من اكتشاف ابعاده المختلفة على منـوال ما يقع في الغرب عامـة . وخاصة اننا في مسيرتنا نحو التقـدم والرقي نتأثـر بهذا الغرب في جميع الميادين من اقتصادي واجتماعي وسياسي وعلمي وثقـافي فلا منـاص اذن من ان نتأثر بـه في الميـدان الادبي والنقـدي وان نطلع على محدثاته في ذلك اي على هذه النظريات الحديثة .

ثم ان هذه النظريات رغم ما يبـدو عليهـا من تناقض وتنافـر هي في الحقيقة وفي نهاية الامر متكاملة لانها وعلى حـد تعبير اصحابها زوايا نظر تسلط انوارا على الاثر الادبي . وكلما تعددت الزوايا التي ننظر منهـا الى شيء ما تعددت الجوانب التي نكتشفها فيـه . واكتملت معرفتنا له والاحاطـة بكل ابعاده . وخاصة ان لا احد ينكر اليوم ان النص الادبي ذو ابعاد متعددة (multidimensionnel) اي انه معبر ومستويات تعبيره كثيرة ـ فهـو على الاقل يعبر عن صاحبه الذي انتجه في مشاعره وافكاره وعن المجتمع الذي عاش فيه صاحبه فتأثر به ومنه تكونت له هذه المشاعر وهذه الافكار .

ولئن كان الاتجاه الالسني ـ كما راينا في بحثنا الاول ـ يعتبر النص الادبي مغلقـا لا يدل الا على نفسه ولا يرتبط بشيء خارج عنـه ولئن كانت الانشائيـة (Poétique) عندهم منهجا يحصـر نفسه في النـص الادبي فيدرس علاقات عناصره الداخلية وعلاقاته مع النصوص الادبيـة الاخـرى آنيا وزمانيا وهدفـه ابراز ادبيـة النص الادبي ـ (littérarité) (2) وتفسيـر تطـور الادب عبـر التاريـخ بجعلـه النصـوص الادبيـة تتفـاعل وتتلاقح وتتولد من بعضها بعضا وتتطور هكذا بمعزل عن الفرد والمجتمع فان الاتجـاه النفسي أو النقـد النفسي لـلادب (psychocritique) يربط الادب بنفس صاحبه ويعتبره دالا عليها بينما يربط الاتجاه الاجتماعي او النقد الاجتماعي للادب (socio-critique) الادب بالمجتمع الذي نشـأ الكـاتب او الشاعر فيه ويعتبره دالا عليـه في وضعه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي وغير ذلك .

---

(2) الحياة الثقافية عـدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976 ص 33 .

وبما اننا اخترنا اليوم ان نتحدث عن النظرية الاجتماعية في الادب فاننا راينا من الصالح ان ننبه القارىء الى بعض الامور المتعلقة بهذا العمل زيادة عما كنا اشرنا اليه فى مستهل هذا التمهيد من خلوه من النظرة النقدية للاسباب التى ذكرناها .

فليس لنا الا ان نعترف مسبقا بمحدودية العمل الذى نقدمه . وليس لنا البتة ان ندعى انه عمل ضاف مكتمل لا تشوبه شائبة .

فقد يتطلب مثل هذا العمل نطاقا اوسع بكثير من بحث نقدمه الى مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية . مقيد بشروط مادية معينة . وقد يتطلب مثل هذا العمل ايضا تضلعا من علم الاجتماع والاقتصاد والسياسة كبيرا لا يتوفر لدينا مع الاسف .

وقد يتطلب أيضا معرفة جيدة للغات أجنبية كثيرة تمكن الباحث من الاطلاع على ما الف فيها من كتب ومقالات تتناول الموضوع الذى يدرسه . وقد يتطلب اخيرا من الوقت ما ليس فى استطاعتنا التضحية به .

وعلى كل سوف نحاول ان يكون هذا العمل رغم محدوديته ورغم الشوائب التى تشوبه مفيدا على الاقل بالنسبة للمبتدئين المتطلعين الى معرفة هذه النظريات .

زعماء السياسة والادب :

منذ عهد بعيد تفطن افلاطون الى العلاقة الموجودة بين الادب والمجتمع الا انه اقتصر على الاشارة الى تأثير الادب فى المجتمعات البشرية اى الى دوره العملى . فهو يساهم فى تربية الانسان وتهذيب اخلاقه وتكوينه تكوينا اجتماعيا باحداث « روابط متينة تشدكل فرد منافراد المجموعة الىالآخر (3) . » ومنذ عهد بعيد ايضا جعل ارسطو غاية الادب تصفية النفس البشرية بتحريك سواكنها تحريكا يجعلها تقبل على الخير وتنفر من الشر (4) .

فلا غرابة اذن ان نرى الكثير من رجال السياسية واصحاب المذاهب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وخاصة فى القرن التاسع عشر والعشرين

(3) Jean Fréville = « Karl Marx et Friedrich Engels - P. 2.1
(4) Jean Fréville = Plekhanov - P. 47

يهتمون بالادب بمراقبته وتقنينه وتوجيهه واستعماله استعمالا عمليا اى كوسيلة دعاية لمذاهبهم يوطدونها به وكسلاح يقرعون به خصومهم . وظهرت هذه النزعة جلية عند ممثلى الاشتراكية فى اوروبا وآسيا .

فقبل ان يظهر ماركس فى المانيا وتغزو افكاره العالم اشتهر فى روسيا فى النصف الاول من القرن التاسع عشر رجلان حاولا ان يرسما للفن بصفة عامة والادب بصفة خاصة وظيفة اجتماعية ـ وهما بيلنسكى (Belinski) وتشيرنشفسكى (Tchernychevski) فكانا يريان ان الادب يجب لا محالة ان يكون مرآة للواقع الاجتماعى وانه لا يقتصر على ذلك بل يجب ان يكون تحليلا لهذا الواقع وحكما له او عليه . وابرازا لنقط ضعفه ولامراضه ومحاولة لمعالجتها . يجب اذن ان يكون له دور اجتماعى ايديولوجى (5)

اما ماركس وانقلس فالى جانب ما اتيا به من افكار صائبة فى الادب استفاد منها النقد الاجتماعى فى ما بعد استفادة كبيرة وقضت قضاء مبرما على نظرية الفن للفن التى تعود جذورها الى الفيلسوف الالمانى « كانت » (Kant) وكان يعتبر الفن بصفة عامة ضربا من اللعب (6) وعلى نظرية هيقل المثالية (Hegel) وكان يعتبر الفن تصويرا حسيا للعقل المطلق ويعتبره مرحلة اولى من مراحل المعرفة الثلاث مرحلة منقوصة تتلوها مرحلتان أخريان : المعرفة عن طريق الدين والمعرفة عن طريق الفلسفة (7) الى جانب كل ذلك فان ماركس وانقلس كانا يعتقدان ان البنى الفوقية (superstructures) ومنها الفن والادب لا يقتصر دورها على ان تكون مجرد انعكاس للبنى التحتية (infrastructures) اى الحياة الاقتصادية وبعدها الحياة الاجتماعية لانها بدورها تعتمد على الوضع الاقتصادى وعلاقات الانتاج (rapports de production) بل يجب ان يكون لها تاثيرها فى هذه الحياة الاقتصادية والاجتماعية فتساهم فى تاسيسها وتركيزها كما تساهم فى تحطيمها ودك اسسها اذا اقتضى الامر . فيكون الادب اذن سلاحا خطرا فى حرب الطبقات . يقول ماركس: « انسلاح النقد الادبى لا يمكن بحال ان يحل محل النقد بالسلاح ، فالقوة المادية لابد ان تحطمها قوة مادية أخرى ، ولكن النظرية تصبح قوة مادية اذا اجتاحت الجماهير » (8) .

(5) Jean Fréville = « Karl Marx et Friedrich Engels » P. 34 - 32

(6) Jean Fréville = المرجع السابق ص 24 .

(7) Jean Fréville = المرجع السابق ص 25 ـ 30 .

(8) Jean Fréville = المرجع السابق ص 62 ـ 63 .

وبعد هذه الفترة بقليل نجد فى روسيا زعيما سياسيا ومفكرا من اصحاب لينين (Lenine) لم يحظ بالشهرة الكافية رغم الاعمال الجليلة التى قدمها للتفكير البشرى يدعو الى الاشتراكية الماركسية ويلفت النظر الى اهمية الادب فى تغيير الاوضاع البالية وتحقيق المجتمع الاشتراكى . وهو بليخانوف (Plékhanou) ومن افكاره انه يجب على الفن ان يبرز المستقبل فى شكل بذرة تزرع فى صميم الواقع الذى يصوره وبذلك يساهم فى اعانة هذه البذرة على الانفلاق والنمو (9) ومن أفكاره أيضا ان الناقد المركسى ـ مثله فى ذلك مثل الكاتب الثورى ـ يجب عليه ان ينظر بمنظار الطبقة التى تحمل المستقبل بين احضانها اى طبقة البروليتاريا » (Prolétariat) ويجب عليه ان يكون دابه وديدنه تكوين الشعب وتسليحه ايديولوجيا (10) .

وفى نفس الاتجاه نجد لينين فى كل المراحل التى مر بها سواء فى مرحلة مقاومة الامبريالية او اثناء ثورة البروليتاريا او فى مرحلة تأسيس المجتمع الاشتراكى الذى يقوم على الملكية الجماعية لوسائل الانتاج يستخدم الفن والادب لتحقيق هذا المجتمع الاشتراكى . ولذلك نراه يدعو سنة 1905 كل اصحاب الاقلام ان تعتنق المبادىا الحزبية وان تخضع امكانياتها لنصرة الطبقة البروليتارية وتحقيق الاشتراكية (11) .

ولم يشذ عن ذلك الزعيم الصينى ماوتسى توتغ (Mao-Tsé-Toung) فكان هو ايضا يرى العلاقة متينة بين الادب والمجتمع ويركز على الدور العملى الدعائى للادب (12) .

والجدير بالذكر هو ان كل هؤلاء الرجال الذين استعرضنا هم لم يكن هدفهم الاول التفكير فى الادب ولم يخصوه بمؤلفات خاصة مستقلة بل تحدثوا عنه كعنصر لا محالة اساسى من عناصر تفكيرهم الشمولى ونظرتهم الى الكون ومشاغلهم السياسية فليس لنا اذن ان نلومهم على انهم ركزوا اهتمامهم على الجانب العملى الدعائى للادب وجعلوا منه وسيلة لتحقيق

---

(9) Jean Fréville = « Plékhavov » P. 78

(10) Jean Fréville = ـ ص 23 ـ 24 وص 35 ـ 42 .

(11) Jean Fréville = Lenine = نفس المرجع ص 81 .

(12) انظر فى ذلك
Stuart Schram = « Mao-Tsé-Toung » P. 345 - 427

مطامحهم السياسية ونشر نظرياتهم بين الجماهير . الا انهم الى جانب ذلك كان لهم الفضل فى النزول بالادب من عليائه وربطه بالحياة الاجتماعية ربطا وثيقا وجعله تعبيرا عنها وهى لعمرى فكرة كانت نقطة انطلاق لحركة نقدية تطورت يوما بعد يوم فكانت تصلح زلاتها وتدفق ملاحظاتها يساندها فى ذلك علـــم الاجتمــــاع .

فالفكرة الاساسية التى ابدعها ماركس وطورها ودققها اتباعه فى ما بعد والتى اصبحت اساس النظرية الاجتماعية فى الادب هى . ان النظم السياسية والشرائع والعقائد الدينية والمذاهب الاخلاقية والتيارات الفكرية والفلسفية والفنون بجميع انواعها ـ تعكس بطريقة او باخرى الوضع الاقتصادى للمجتمع الذى بعثها الى الوجود او بعبارة اخرى : ان البنـــى الفوقية تخضـــع للبنـــى التحتية وتعبر عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة (13). ويدقق ماركس وانقلس هذه العلاقة بقولهما : ان القوى الانتاجية تحدد الوضع الاقتصادى والوضع الاقتصادى يحدد النظام الاجتمــاعى والسياسى ـ وهــذا النظــام الاجتماعى والسياسى يتظافر مع النظام الاقتصادى ليكسب الانسان نفسية معينة ـ وينشأ عن هذه النفسية التيارات الفكرية والفنية (ومنها الادبية) المختلفة (14).

ولم يفت هؤلاء المفكرين منذ البداية ـ رغم تشبثهم بنظريتهم هذه وايمانهم بصحتها ـ ان النص الادبى ـ أوسع وأعمق وأثرى وأكثر تشعبا من ان يحصر فى هذه النظرية وان تفسر كل جوانبه بها .

فبليخانوف مثلا يحذرنا من فهم هذه النظرية فهما بسيطا وتطبيقها آليا على مختلف النصوص الادبية . فلا يمكن ان نزعم ان انتاج كل الادباء الذين عاشوا فى فترة تاريخية معينة يعكس لنا بنفس الدرجة وفى نفس الوضوح الحالة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد كما لا يمكن ان نزعم ان كل اديب ينتمي الى البرجوازية مثلا يعبر عن نظرة هذه الطبقــة ويدافع عن مصالحهــا (15) . وهو ايضا يؤمن بالفروق الشخصية بين الادباء ويؤمن بتوفر العبقرية لدى بعضهم وبانعدامها لدى البعض الآخر . فالاديب العبقرى بالنسبة اليه هو ذاك الذى يستطيع ان يستجيب بفضل ملكاته الشخصية الى متطلبات عصره ويعبر عنه تعبيرا يصبغ عليه طابعه الخاص (16) .

(13) Jean Fréville = « Karl Marx et Friedrich Engels » P. 59
(14) Jean Fréville = « Plekhonov » P. 77-66
(15) Jean Fréville = « Plekhanov » P. 59
(16) Jean Fréville = نفس المرجع ص 61 .

ونرى انقلس نفسه يبدى بعض التحرزات فى تطبيق هذه النظرية ويدعو الى ضرورة تقويمها باعتبار ما يسميه المخلفات الثقافية الموروثة عن العصور السالفة اذ ان التطور الفكرى والثقافى لا يكون ولا يقع بنفس الدرجة ولا فى نفس السرعة التى يقع فيها التطور الاقتصادى والاجتماعى . فقد يتغير الوضع الاقتصادى والاجتماعي وتمر عليه حقبة من الزمان تطول او تقصر دون ان يقع التغيير الفكرى والثقافى الذى يدعوه ويقتضيه (17). ونراه كذلك يعير القدرة الفنية اهمية كبرى . فيعتبر « ان الافكار السياسية لا يمكن بحال من الاحوال ان تعوض البراعة الفنية وان المشاعر الطيبة والافكار الصحيحة لا تكفى وحدها لتنتج آثارا أدبية ذات مستوى رفيع شكلا ومضمونا (18) .

ومدار القول هو ان رجال السياسة هؤلاء وضعوا الاسس الاولى للنظرية الاجتماعية فى الادب . ولكنهم شعروا فى نفس الوقت بان نظريتهم هذه بعيدة عن ان تطبق تطبيقا آليا بسيطا . وبعيدة عن ان تفسر كل جوانب الاثر الادبى ومن اجل ذلك رأيناهم يشيرون الى قضايا لا مناص من الاشارة اليها تجاه الاثر الادبى . كالعبقرية والقدرة الفنية . واختلاف الادباء فى درجة التعبير عن مجتمعهم ولكنهم لا يحاولون الخوض فيها وتفسيرها تفسيرا يتماشى مع اتجاههم النقدى فكأن ثقب غربالهم أوسع من ان تصفى مثل هذه المواضيع .

علماء الاجتماع والادب :

اذا تركنا جانبا زعماء السياسة وأصحاب النظريات الاقتصادية والاجتماعية هؤلاء وقد كانت آراؤهم فى الفن والادب المعين الاول للنظرية الاجتماعية وبحثنا عن رواد آخرين لها لا نكاد نجد شيئا جديرا بالذكر ما عدا بعض المحاولات فى ربط المجتمع بالادب الذى انتج فيه او بعض الدراسات الجزئية المحدودة التى لم تبلغ الدرجة الكافية من النضج . ووقعت هذه المحاولات والدراسات خاصة فى فرنسا وفى الولايات المتحدة الاميركية والمانيا وخاصة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين والملاحظ ان اهم هذه الاعمال قام بها علماء الاجتماع .

فمنذ سنة 1810 كتبت الاديبة الفرنسية مدام دى سطال (de Staël) كتابا عنوانه : « الادب فى علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية » : « De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales ».

---

(17) Jean Fréville = Karl Marx et Friedrich Engels - P. 115
(18) Jean Fréville = = نفس المرجع ص 114 .

ومن جملة ما لاحظته في هذا الكتاب ان الادب يتطور بتطور المجتمع ويتغير بتغيره مكانا وزمانا . الا انها لم توفق الى أكثر من هــذا . فلم تتبين الاسباب في ذلك ولم توفق الى تحديد نوع العلاقة الموجودة بينهما (19) .

وكتب قويو (Guyau) سنــة 1889 كتابــه « الادب من منظور علم الاجتماع » (L'art du point de vue sociologique). فينتقد فيه طريقة « تــان » (Taine) التي كانت تقوم على تقسيم الاثر الادبي الى فصول وفقرات واحداث والربط بينهما وبين احداث تاريخية معينة تتعلق بالفــرد او بالمجموعة . ويلح على وحــدة الاثــر الادبي وعلى تماسك مختلف عناصره في بنية ملتحمة لا يجوز فصمها (20) .

وكتب « لنصــون » (Lanson) نفسه فصلا في مجلة عنوانــه : « التاريخ وعلم الاجتماع » (Histoire et Sociologie) يدرس فيه علاقة التيارات الفكرية بالمجموعات البشرية . ويبرز بوضوح اهمية الوعي الجماعي في تفسير التيارات الفكرية هذه (21) . وهو مفهوم ماركسي سيكون له صداه عند النقاد الماركسيين وعلماء الاجتماع في غضون القرن العشرين وخاصة بعد الحرب العالمية الثانيــة .

هذا في فرنسا ، اما في الولايات المتحدة الاميركية فقد نشطت حركــة النقد الاجتمــاعي في النصف الاول من القــرن العشرين نشاطا لم تشهــده فرنسا ـ فالفت كتب وفصــول في ذلك . واشتهــر اعلام كثيرون نذكر من بينهم « كلفرتــن » (Calverton) و « بيــرس » (Roy Harvey Pearce) و « لونطال » (Lowenthal) و « واط » (Jean Watt) ونذكر كذلك « ورن » و « ولاك » (René Wellek et Austin Warren) وخاصة في الفصــل التاسع من كتابهما « نظريــة الادب » وهــو كتــاب مترجــم الى الفــرنسيــة « théorie de la littérature » (22).
ومهما كان الامر فلم يتجاوز نشاطهم ان يكون مجرد محاولات تناولت بعض الآثار الادبية ولم يفرز نظرية متماسكة مكتملة .

---

(19) انظــر : Revue int. sc. soci. vol XIX 1967 n°4 ص 556 .
(20) Revue int. sc. soc. vol XIX 1967 n° 4. ص 566 .
(21) Revue de métaphysique et de morale 1904. ص 627 ـ 628 .
(22) Revue Int. sc. soc. vol XIX 1967 n° 4 ص 557 ـ 560 .

اما بالنسبة الى المـانيا فقد كانت الاعمال التى قام بهـا النقـاد وعلماء الاجتماع انضج واكمل منها فى غيرها من البلدان وما ذلك الا لانهم استغلوا التراث الفكرى الذى خلفه لهم ماركس ـ جيلا بعد جيل وساهموا فى نشـره وتطويـره وتدقيق بعض معالمـه المتعلقـة بالادب خـاصة ـ نذكر منهـم . « مهرينق » (Mehring) و « لوكاتش » (Lukacs) وهو مجرى الاصل الا انه تكون بالمانيا وكتب أهم مؤلفاته باللغة الالمانية ـ وساهمت مؤلفاته هذه فى تكوين قطب من اقطاب النقد الاجتماعى نهتم بـه اهتماما خاصا فى هـذا البحث الا وهو لوسيان قلدمان (Lucien .Goldmann) . كما نذكر منهم ايضا جماعـة من الاعـلام تكـونت على عاتقهم مدرسة « فرانـك فـورت » (Francfort) وهـم « ادرنـــو » (Adorno) و « هوركيمـــــار » (Horkheimer) و « بنجمان » (Benjamen) و « اوربــاخ » (Auerbach) « وكوهلار » (Köhler) (23)

واذا استثنينا « لوكاتش » الذى قدم شبه نظرية اجتماعية فى القصة كنوع من انواع الادب ـ شبه نظرية حدد فيها مفاهيم جديدة استغلها قلدمان مع كثير من التحرزات (24) فان جل هؤلاء العلماء لم ينظروا الىالادب نظرة شاملة ولم يستحدثوا فيه نظرية مكتملة .

وانما قاموا بدراسات جزئيـة تتناول اثرا ادبيـا او موضوعا ماله صلـة بالادب من ناحية وبعلم الاجتماع من ناحية أخرى . واطلقوا على نشاطهم هذا اسم « سوسيولوجية الادب » (Sociologie de la littérature) فنجد مثلا فى هذا النطـاق الكـاتب والصحـافى الفـرنسى المشهـور « روبـار اسكـاربيت » (Robert Escarpit) يتراس جماعة من الباحثين فى جامعة « بوردو » Bordeaux بل فى فرع من فروعها يعرف « بمعهـد الآداب والتقنيات الفنية الجماعية » . Institut de littératures et de techniques artistiques de masse (J.L.T.A.M. ويهتم من جملة ما يهتم به بدراسة ظروف النشر والتوزيع وتحليل اقبال القراء على نوع أو آخر من أنواع الادب وتعليل نجـاح كاتب من الكتاب دون غيـره وهى امور اجتماعية لها صلة بالادب ولكنها ليست الادب عينه . كما اننا نجد

---

(23) Revue Int. sc. soc. vol XIX 1967 n° 4 ص 561 ـ 566 .

(24) Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs de Goldmain
وهو فصل نشر مع كتاب لوكاتش « La théorie du roman » ص 156 ـ 190 .

مجموعة اخرى من الباحثين في جامعة « بركلاى » (Berkeley) بالولايات المتحدة يشرف عليها « لونتال (Léo Lowenthal) وهو استاذ في علم الاجتماع ومن نوع الاعمال التى كانت تقوم بها دراسة مدى تصوير صنف من اصناف الادب لطبقة اجتماعية او فئة مهنية معينة في حالتها المادية واساليب عيشها وعاداتها وطبائع تفكيرها وغير ذلك . أو دراسة وجهة نظر بعض المجلات والصحف ومحاور اهتمامها لدى تعرضها لترجمات صنف من الاشخاص المشهورين في ميدان الغناء مثلا او الرقص او في فن من فنون الرياضة . وهي محاولات كما سبق ان ذكرنا جزئية تفيد علم الاجتماع اكثر مما تفيد الادب والنقد الادبي (25) .

الا اننا سنقف عند علم من اعلام سوسيولوجية الادب . تثقف ثقافة واسعة واضطلع من علوم انسانية كثيرة . وافاد الكثير من مذهب ماركس والماركسيين واهتم بالادب اهتماما خاصا فتمكن من الادلاء بنظرية نقدية في الادب نستطيع ان نقول انها فريدة من نوعها وهذا الرجل هو قلدمان .

ترجمة قلدمان :

ولد « ببوخارست » برومانيا سنة 1913 ـ وبعد ان تحصل على الاجازة في الحقوق بجامعتها ودرس الفلسفة « بفيانة » (Vienne) عاصمة النمسا انتقل الى باريس سنة 1934 وتحصل على شهادة في الدراسات العليا للقانون العام والاقتصاد السياسي من كلية الحقوق بباريس وعلى الاجازة في الادب من السربون ـ واشتغل اثر ذلك سنتين مع « جون بياجي » (Jean Piaget) « بجنيف » ثم عاد الى باريس وفيها اشتغل باحثا « بالمركز القومي للبحث العلمي » . وفي سنة 1956 تحصل على شهادة الدكتورا في الآداب واصبح منذ سنة 1958 مدير دراسات في « المعهد العملي للدراسات العلياء (Ecole Pratique des Hautes Etudes) ودرس به مـاتى « سوسيولوجية الادب والفلسفة ـ واصبح سنة 1961 مديرا « لمركز البحوث في سوسيولوجية الادب » بمعهد السوسيولوجية من الجامعة الحرة « لبروكسال » . وتوفي وهو في قمة نشاطه سنة 1970 . (26)

---

(25) انظر في كل ذلك فصل : (Sociologie de la littérature) ص 7 .

(26) Sciences humaines et philosophie = goldmann ص 167 .

اسس نظرية : كان قلدمان ماركسيا واستفاد كثيرا من افكار ماركس وافكار الماركسيين بصفة عامة وخاصة منهم « لوكاتش » (Lukacs) وهو مدين له بالكثير فى تكوين اسس مذهبه النظرية . والدليل على تأثره به اهتمامه بافكاره اهتماما كبيرا . فقد الف كتابا عنوانه ـ « لوكاتش وهيدقر » (Lukacs et Heidegger) تحدث فيه عن فلسفة الرجل وتطوره نحو المذهب الماركسى ـ كما حلل تحليلا دقيقا فى فصل مدخل لكتابات « جورج لوكاتش » الاولى Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs النظريات التى ضمنها لوكاتش كتابه « نظرية القصة » (Théorie du roman) وذلك بابراز النواحى الايجابية والسلبية منه .

وليس لنا ان ندخل فى الجزئيات فى هذا المجال . ولكننا نقتصر على الاشارة الى ان قلدمان ان تأثر بماركس والماركسيين فلقد خالفهم فى نقطة اساسية عبر عن رأيه فيها فى مناسبات كثيرة سواء فى كتابه : الماركسية والعلوم الانسانية » (Marxisme et Sciences Humaines) او فى « الخلق الثقافى فى المجتمع الحديث Création culturelle dans les sociétés modernes

او فــى سوسيولوجيــة القصــة » (Pour une sociologie du roman) وهو ان ثورة الطبقات الفقيرة اصبحت فى المجتمع الرأسمالى الاروبى الحديث مستبعدة او مستحيلة وذلك لاندماج هذه الطبقات فى هذا المجتمع الرأسمالى بتحسن حالتها المادية وارتفاع مستوى عيشها واطمئنانها على مستقبلها وتوفر المنظمات والمؤسسات التى تسهر على مصالحها وتدافع عن حقوقهــا كالنقابات والضمانات الاجتماعية وغير ذلك . فلم تعد هذه الطبقات الفقيرة والشغيلة منها بالخصوص اى « البروليتاريا » (Prolétariat) قوة معارضة تنفجر فى يوم ما وتقوم بثورة تزعزع كيان هذا المجتمع (27) »

وهو وان نحا منحى علماء الاجتماع فى نظرته للادب فلقد خالفهم فى موقف منهجى اساسى . لقد اهتم علماء الاجتماع بالادب لا كغاية فى حد ذاته بل كوسيلة تمكنهم من معرفة المجتمعات البشرية فى مختلف اطوارها (28). ووجه اصحاب علم الاجتماع عنايتهم الى مضمون الآثار الادبية دون شكلها اذ هم

---

(27) انظر فى ذلك : قلدمان : Pour une sociologie du roman : 44
création culturelle de la société moderne 56
وكذلك : الفصل الذى كتبه لينهاردت (Leenlsardt) فى كتاب :
Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature. 65
(28) قلدمــان : La création culturelle de la société moderne : 22

يعتبرون ان الآثار الادبية صورة شمسية او هي انعكاس للواقع الاجتماعي فيتناولون الاثر ويبحثون فيه عن العناصر التي تنقل الواقع نقلا او تعبر عنه تعبيرا مباشرا (transposition immédiate)

ويوجه قلدمان الى هذا المذهب نقدين : الاول يتمثل في ان ذكر الحالة الاجتماعية لا يكون الا في بعض المواطن من الاثر الادبي فيضطر الدارس الى اهمال النصيب الاوفر من الاثر ولا يقف الا عند نقط منه تقل أو تكثر حسب الاثر . فيكون بحثه منقوصا وهو في الآن نفسه يفقده قيمته الادبية ويفقده ماهيته ككل كوحدة لها بنيتها الخاصة اذا اهمل عنصر من عناصرها فقدت البقية قيمتها . والنقد الثاني ولربما كان اقل خطرا من الاول ولكنه مرتبط به وتابع له . هو اننا في غالب الاحيان لا نكاد نعثر على تصوير مباشر للواقع الاجتماعي عند كبار الكتاب وفحول الشعراء وانه كلما كان الاديب محدود العبقرية ضعيف الخلق والخيال كثر نقله للواقع . فيكون وقوف علماء الاجتماع عند الآثار الادبية الضعيفة أو المتوسطة أكثر من وقوفهم عند الآثار العظيمة ذات المستوى الرفيع (29) .

ولذلك خالفهم قلدمان ولم يذهب مذهبهم ووجه عنايته لا الى المضمون بل الى الشكل والى الشكل بمفهوم البنيويين (30) يعني البنية أي مجموعة العلاقات التي يمكن ان توجد بين مختلف عناصر الاثر الادبي والتي يجب على الدارس ان يكتشفها وحاول ان يجد بين هذه البنية الادبية والبنية الاجتماعية التي ظهر فيها الاثر . علاقة ما سيقع تحديدها في ما يلي وذلك في نطاق استعراضنا للمبادىء النظرية التي يقوم عليها المذهب القلدماني .

ان المنطلقات التي انطلق منها قلدمان هي منطلقات ماركسية جعلها اسسا لنظريته في الادب .

ـ الوضع الاقتصادي والطبقات الاجتماعية : يؤمن قلدمان ككل ماركسي بان للوضع الاقتصادي اهمية كبرى في الحياة الاجتماعية بصفة عامة خاصة

(29) قلدمان : في سبيل سوسيولوجية القصة
(Pour une sociologie du roman P. 344-345)

(30) الرشيد الغزي : مسالة القصة من خلال النظريات الحديثة ـ الحياة الثقافية عدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976 ابتداء من ص 40 .

فى المجتمعات الراسمالية التى احتلت فيها المادة المكانة الاولى وطغت على كل القيم الاخرى (31) فعن الوضع الاقتصادى وعن ظروف الانتاج تتكون الطبقات الاجتماعية وتتحدد علاقاتها ببعضها بعضا ـ ومجموعة هذه العلاقات هى الواقع الاجتماعى . يقول قلدمان : « اننا نرى ـ وذلك لاننا ممن يؤمن بالمادية التاريخية ـ ان وجود الطبقات الاجتماعية وان نوع العلاقات التى تربط بينها (اما صراع او توازن او تعامل حسب البلدان وحسب الحقب التاريخية) هو الوسيلة التى تمكننا من فهم الواقع الاجتماعى قديما وحديثا » (32) . وكل طبقة من هذه الطبقات تتحدد بامور ثلاثة الاول هو الوظيفة التى تقوم بها فى عملية الانتاج والثانى هو مجموعة العلاقات التى تربطها بغيرها . والثالث وهو ما يسميه قلدمان الوعى الجماعى (33) (la conscience collective)

ـ مفهوم الوعى الجماعى : ان الوعى الجماعى هو بنية فكرية تتكون لدى الطبقة الاجتماعية وتكون خاصة بها وهى بنية متحركة ديناميكية لا تعرف الوقوف والجماد مثلها فى ذلك مثل الطبقة التى تنتمى اليها ومن خصائص هذا الوعى الجماعى انه لا يوجد خارج الوعى الفردى الذى يحصل لكل فرد من أفراد الطبقة (34) .

فللفرد مستويات نفسية ثلاثة :

مستوى اللاوعى (inconscient) واساسه ما اطلق عليه فرويد اسم « اللبيدو (Libido) وهى مجموعة الشهوات والاهواء التى ترفضها الحياة الاجتماعية فتبقى مكبوتة وتفسر جانبا لا يستهان به من سلوك الانسان .

ومستوى الوعى الفردى (la conscience individuelle) وهو ما يجول بخاطر الانسان من افكار هو على علم بها وتكون دافعا بدورها لتصرفات كثيرة يقوم بها .

ومستوى غير الوعى (le non conscient) وهو مجموعة من البنى الفكرية والعاطفية والخيالية والعملية منشؤها الطبقة التى ينتمى اليها الفرد . تعمل

---

(31) لوكاتش : (Théorie du roman) ص 181 .
(32) قلدمان : (Sciences humaines et philosophie) : ص 108 .
(33) قلدمان : المرجع السابق ص 117 .
(34) قلدمان : المرجع السابق ص 152 .

فيه بدون وعى منه وتجعله يشعر ويفكر ويتصرف بطريقة معينة فعملها خفى ونتائجه ظاهرة فى الفرد بمثابة عمل البنية العصبية أو البنية العضليـة فى الجسـد . وان كـان هـذا المستـوى راجعـا الى الـوعى الطبقـى الجمـاعى . أفراد المجموعة (35) .

وهو ينقسم الى قسمين . فهناك الوعى الحقيقى او الوعى بالحاضر (conscience possible)
وهناك الوعى الممكن او الوعى بالمستقبل (conscience réelle)

. وليس هناك بينهما من فاصل . فهما متداخلان الى حد انهما يكونان وحدة لا تتجزأ . فالشعور بالواقع لا بد ان يقترن ويلتحم به شعور بامكانية تغيير ذلك الواقع وتحسينه . ولذلك فان الوعى الجماعى وعى حركى ديناميكى موجه دائما الى حالة من الاستقرار خيالية قد لا يبلغها ابدا (36) فالوعى الحقيقى اذا اردنا هو نتيجته العراقيل المختلفة التى يضعها الواقع فى طريق الطبقة ويحول بها دونها ودون تحقيق الوعىالممكن الذى هو حالة مثالية يلتئم فيها الانسان مع بقية الناس ويكون فى نوع من التوازن مع الطبيعة (37) .

ـ رؤية العالم : واذا ما وصل الوعى الجماعى وخاصة الجانب الممكن منه الى اوجه وكاد يصل الى درجة الاكتمال والوضوح والتماسك المنطقى وهى حالة لا يصل اليها الا عن طريق بعض افراد عباقرة وفى حالات شاذة لان كل فرد من الافراد الى جانب انتمائه الى طبقته الاقتصادية ينتمى فى غالب الاحيان الى مجموعات بشرية اخرى وهو امر طبيعى لانه ينتمى مثلا الى المجموعة المهنية والسكنية والى الحزب والى مجموعة رياضية ـ والى العائلة ايضا ـ وغير ذلك من المجموعات التى نجدها فى الحياة الاجتماعية . سواء كان فى صلب الطبقة او خارج حدود الطبقة الواحدة ـ قلنـا اذن اذا وصـل الـوعى الجماعى الممكن الى هذه الحالة من التماسك المنطقى والوضوح يصير نظرة الى العالم أو رؤية العالم (38) Vision du monde (38)

---

(35) قلدمـان : Sciences humaines et philosophie

(36) انظر فى ذلك : قلدمان : Création culturelle dans les sociétés modernes ص 153 .
لوكاتش : Pour une sociologie du roman
Théorie du roman

(37) قلدمـان : Sciences humaines et philosophie P. 125

(38) قلدمـان : Pour une sociologie du roman P. 346

ويحاول قلدمان تحسس الفرق بين رؤية العالم وبين الايديولوجيات فيرى على سبيل الافتراض لا اليقين ان رؤية العالم هى من انتاج طبقة اجتماعية كاملة وهى نظرة شاملة الى المجتمع البشرى كله بينما تكون الايديولوجيات خاصة بفئـات اجتماعية محدودة أو بطبقـات اجتماعية ضعفت واشرفت على الاضمحلال (39) .

ـ علاقـة رؤيـة العالـم بالادب : اذا اردنـا تلخيـص كـل مـا رأينـا لنربط بين مختلف مراحل تفكير قلدمان وخاصة اننا وصلنا الى النقطـة الحساسة منه نقول : ان الوضع الاقتصادى تنشأ عنه الطبقات وعن الطبقات ينشأ الوعى الحقيقى وفى صلبه وعنه ينشأ الوعى الممكن وعن الـوعى الممكن تنشأ رؤية العالم . وهذه الرؤية تكون عادة مطموسة المعالم غير واضحـة الحدود ليس لها وجود فعلى خارج تفكير الفرد وشعوره وسلوكه تعمل فيه بدون وعى منه عملا خفيا شبيها بالدم الذى به نحيا ونتحرك وبه نشعر ونفكر دون ان نراه أو نحس لعمله فينا . ورؤية العـالم هذه تتمثل فى بنى فكريـة وشعورية وسلوكية اكثر منه فى افكار محدودة المعالم سياسية كانت او اجتماعية او اقتصادية او غيرها . وهى الواسطة بين الطبقة الاجتماعية والادب الـذى تنتجـه .

فهى أساس لكل الآثار الفنية بما فيها الادب واساس لكل التيارات الفكرية والظواهر الثقافية بما فيها الفلسفة بل هى الباعث والباعث الوحيد لوجودها ، فلولا وجود رؤية العالم ما كان للفن والثقافة من وجود . فالاثر الادبى هو خلق لكون يتعامل فيه اشخاص ويمرون بمواقف معينة وهذا الكون تمثيل مادى يقـع عن طريق الخيـال لهذه البنى الفكريـة والشعوريـة والسلوكيـة التى اسميناها رؤية العالم ، اما النظريات الفلسفية فهى ترجمة لها عن طريق المفاهيم المجردة (40) وبذلك تكون العلاقة متينة بين الادب والفلسفة لانهما تعبير عن شىء واحد بطريقتين مختلفتين وينجر عن ذلك ان بين اسطر كل اثر ادبى توجد نظرية فلسفية ـ والناقد الادبى الحصيف الرأى هو ذاك الذى يوفق الى وجود علاقة بين الاثر الادبى وبين رؤية العالم لطبقة اجتماعية معينة . وبالتالى هو الذى يجرد الاثر ويصل به الى نظرية فلسفية (41) .

---

(39) قلدمـان : (Sciences Humaines et philosophie) : ص 110 .

(40) قلدمـان : المرجع السابق ص 159 .

(41) قلدمـان : المرجع السابق ص 160 .

وبما ان البنية الاقتصادية تفرز الطبقات . وبما ان لكل طبقة بنية فكرية وشعورية وسلوكية هي نظرتها الى العالم وبما ان هذه البنية الفكرية تؤثر في الآثار الادبية وتولد بنيتها ـ وبما ان العلاقة بين الادب ونظرة العالم لا توجد في مستوى المضمون بل في مستوى البنية ـ فان قلدمان أسمى مذهبه هذا . البنيوية التوليدية لآ (le structuralisme génétique).

ونصطدم في عرضنا لهذا المذهب النقدى بقضية خطيرة . هي قضية الاديب فأين الكاتب واين الشاعر في كل هذا وما هو الدور الذى يقوم به وليس من المعقول ان لا يقوم بأى دور ؟

رأينا في بحث سابق (42) ان الشكلانيين الروس والبنيويين هضموا حق الكاتب هضما تاما . فلا وجود له بالنسبة اليهم ولا يخصونه بأى اهتمام مهما كان يسيرا . فهو مجرد راومبهم تدل عليه بعض العلامات اللغوية في النص وتقف دراستهم عند هذه العلامات ـ فليس من علاقة بين الاثر وصاحبه ولا بين الاثر ومجتمع صاحبه .

أما علماء الاجتماع وخاصة منهم الماركسيين وخاصة منهم قلدمان . فان لهم في ذلك موقفا خاصا ، يعترف قلدمان بوجود الكاتب ويسميه « العامل الفرد في الاثر الادبى » أو المؤلف الفردى (Sujet individuelle) ويربطه الى الطبقة التي ينتمى اليها ربطا متينا فيقول : « كل ظاهرة انسانية هى من عمل صاحبها الفرد وتعبر عن طريقته في التفكير والاحساس الا ان هذه الطريقة لا تكون مستقلة عن سلوك غيره من الناس فلا وجود لها ولا يمكن ان نفهمها الا في علاقة صاحبها بغيره (43) .

فهو يربط الكاتب بطبقته ويعتبره المترجم عن رؤيتها للعالم ويعتبر الطبقة المؤلف الجماعى للانتاج الادبى (Sujet transindividuel ou collectif) أما الكاتب الفرد فهو رجل يشذ مثيله بين افراد الطبقة توفرت له امكانيات لم تتوفر لغيره فاستطاع ان يعبر بأكثر وضوح ممكن عن رؤية طبقته للعالم أو بعبارة أخرى هو رجل وافقت بنية تفكيره بنية الوعى الجماعى (44)

---

(42) انظر الحياة الثقافية عدد 10 ـ نوفمبر ديسمبر 1976 ـ ابتداء من ص 40 .
(43) قلدمان : (Sciences Humaines et philosophie) ص 134 .
(44) قلدمان : المرجع السابق ص 158 ـ 159 .

أمـا ما يطرأ على هذا الرجل في حياتـه الخاصة ومحيطه الضيق مـن عوامل قد يكون لها خطرها فى تكوينه النفسى وقد تظهر نتائجها جليـة فى انتاجه الادبى فهى أمور لا يعيرها ڤلدمان ولا علماء الاجتماع الذين اهتمـوا بالادب أى عناية بل يعتبرها من العوامل التى تفقد الأثر الادبى قيمته اذ من شأنها ان تكون عائقا وان تعكر صفاء التعبير عن رؤية الطبقة للعالم . وفى هذا يقول : لا يكون الأثر الادبى تعبيرا عن الوعى الجماعى الا اذا لم يعبر عن بنية فكرية خاصة بصاحبه وعبر عن بنية يشترك فيها جميع افـراد الطبقة التى ينتمى اليها . (45)

وهنـا يكمن الخلاف بين نظرية علمـاء النفس فى الادب وبيـن نظريـة علماء الاجتماع فيـه . فكلاهما يعتبر ان كل سلـوك بشرى ـ والادب هو سلوك بشرى ـ دال له مدلولـه . غير ان هذا المدلول يكمن بالنسبة لعلمـاء الاجتمـاع فى الطبقة الاجتماعيـة وفى المجتمع بصفة عامـة لان من مميزات الطبقة علاقاتها بالطبقات الاخرى . ويكمن بالنسبة لعلماء النفس فى أعطـاف النفس البشريـة وفى أعماقها ولا يتعداها اللهم الا فى نطاق ضيق للغايـة لا يفـوت العائلة فى الغالب . هذا مع العلم كما رأينـا ان علمـاء الاجتماع يعترفون بالعامـل النفسى فى السلـوك والأدب اذ يعتبـرون ان كل نفس صادرة فى تصرفاتها عن تأثيرين : تأثير اجتماعى وتأثير فردى يلتحمان فى الواقع التحاما لا تفصـه الا مقتضيـات الدراسة . ووجهـة نظر الدارس . وحجتهم فى اهمالهم الجانب النفسى الفردى رغم اعترافهم بوجوده وتأثيره هى ان الحدث الثقافى لا يمكن ان نحصره فى الفـرد وان التاريخ لا يمكـن ان نفسره بترجمة الفرد التى تعتمد على شهواته الغريزية (46) libido

وبعد هذا الاستطراد الوجيز نعود الى ڤلدمان ونحاول ان نتوغل اكثر فى عرض نظريته .

ـ طريقة ممارسته للادب : اذا كانت النصوص الادبية تكون بنية معينة مكتملة العناصر فان المرحلة الاولى من الدراسة تتمثل فى ضبط عناصر هذه البنية وتحديد جميع العلاقات التى تربط بينها . وهى دراسة داخلية للنص الادبى يسميها ڤلدمان « مرحلة الفهم » (phase de compréhension)

(45) ڤلدمـان : المرجع السابق ص 135 .
(46) ڤلدمـان : المرجع السابق ص : 154 ـ 155 .

واذا كان لبنية النص الادبى علاقة ما بالبنية الاقتصادية والاجتماعية او بالوعى الجماعى والنظرة الى العالم فى بنيتهما كذلك . فان العملية الثانية تتمثل فى ضبط هذه البنى وتحديد العلاقة بينها وبين بنية النص الادبى ويسمى قلدمان هذه المرحلة من الدراسة « مرحلة التفسير » (47)
(phase d'explication)

هذه بايجاز طريقة الرجل تبدو فى مستواها النظرى بسيطة آلية يستطيع اى كان ممارسة الادب بها . ولكننا اذا تخطينا النظرية ورمنا التطبيق نصطدم بعدة مشاكل اصطدم بها قلدمان نفسه لابد لنا من اثارتها ولفت النظر اليها .

المشكل الاول : يتعلق بمرحلة التفسير . فلابد ان نضبط مسبقا وبكل تدقيق البنية التى سنرجع اليها بنية الاثر الادبى – هل هى الاقتصادية او الاجتماعية . وان كانت الاجتماعية هل هى مجموعة الطبقات او طبقتان او طبقة واحدة . وهل هى اخيرا ما سماه قلدمان بالوعى الجماعى الذى تكون قمته نظرة الى العالم ورغم ما يوجد بين هذه المستويات الثلاثة من تبعية . فانه يحسن تحديد المستوى الذى يكون منه المنطلق . خاصة ان صاحب النظرية وقع فى نفس الحيرة وفى نفس الاضطراب اثناء التطبيق .

فهو فى كتابه « الاله الخفى » (Le Dieu caché) وهو عمل بعيد الجدية طويل النفس عميق النظرة – يدرس مؤلفات باسكال (Pascal) وراسين (Racine) فيدرس الوضع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى القرن السابع عشر والفئات الاجتماعية وعلاقتها بالحكم من ناحية وببعضها بعضا من ناحية اخرى ويركز اهتمامه على فئة « هى فئة الاشراف الجدد » . غير راضية بالوضع ولكنها لا تقوم بأى محاولة لتغييره – تكون عنها تيار فكرى ودينى عرف بالجانسونية (Jansoniens) وتكون لها وعى جماعى خاص بها ومنه نظرة الى العالم خاصة بها – اسماها قلدمان « النظرة المأسوية » (La vision tragique) وتوصل الكاتب فى نهاية الامر الى ربط العلاقة بين بنية هذه النظرة

---

(47) انظر فى ذلك : قلدمان : Sciences Humaines et philosophie : ص 157 .
Le Dieu caché ص 105 .
Pour une sociologie du roman ص 42 .
وكتاب : Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature : ص 354 .

الى العالم وبين بنية ادب الرجلين المذكورين . وكان يرى ان العلاقة بين الادب والوضع الاقتصادى والاجتماعى لا يمكن ان تكون مباشرة . بل لابد ان تكون عن طريق حلقة تتوسطها وهى الوعى الجماعى للطبقة او نظرتها الى العالم .

وعندما اهتم بالقصة بصفة عامة وبانتاج مالرو (Malraux) بصفة خاصة . وذلك فى كتابه : « سوسيولوجية القصة (Pour une sociologie du roman) غير نظرته وادخل على منهجه تحويرا هاما . اذ لاحظ ان العلاقة بين القصة وبين المجتمع الرأسمالى الذى انتجها لا تكون عن طريق نظرة البورجوازية للعالم بل هى علاقة مباشرة بين بنية القصة وبنية الوضع الاقتصادى . (48) والجدير بالذكر عرضا ان قلدمان فى نظريته فى القصة تأثر تأثرا بعيدا برجلين طرقا الموضوع قبله . احدهما ذكرناه سابقا وهو لوكاتش وكتابه : نظرية القصة » . والثانى « جيرار » (René Girard) وكتابه : « الكذب الرمانطيقى والحقيقة القصصية (Mensonge romantique et vérité romanesque)

فالقصة كنوع ادبى ـ حسب تعريف قلدمان لها ، هى بحث عن قيم اصيلة . في عالم متدهور (dégradé) سادته قيم مزيفة (valeurs authentiques) valeurs inauthentiques بحث يقوم به بطل اشكالى (49) (héros problèmatique) اما القيم المزيفة فهى القيم التى تسير الاشخاص فى عالم القصة الخيالى وتحدد العلاقات بينهم ـ وهذه القيم المسيطرة على هذا العالم هى التى تجعله متدهورا . فى نظر الكاتب وخاصة فى نظر البطل . الا ان القيم الاصيلة وهى القيم التى كان ينبغى ان يخضع اليها هذا العالم أو بعبارة أخرى مجتمع الكتاب لا تكون البتة واضحة المعالم فى الكتاب ولا فى نظر البطل ـ بل هى موجودة وجودا ضمنيا (implicite) وراء القيم المزيفة التى حلت محلها ـ فكأنها فى آن واحد موجودة وغير موجودة وهذا التمزق بين القيم المزيفة القائمة الذات وبين القيم الاصيلة الضمنية يجعل البطل متأزما ويجعله اشكاليا ـ وهذا التحليل للقصة كنوع أدبى تحليل لشكل القصة فى مفهوم الشكل عند البنيويين كما سبق أن ذكرنا ـ لا تحليل لمضمونها . لان المضمون يختلف من قصة الى أخرى ـ فتختلف بذلك نوعية القيم الاصيلة والقيم المزيفة من قصة الى قصة اخرى ايضا ـ ولكن النمط او البنية او مجموعة العلاقات تبقى واحدة ـ كما حددها قلدمان ـ وتشترك فيها جميع القصص .

---

(48) انظر : قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 21 ـ 57 .

(49) انظر : قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 35 وما قبلها .

ويرى قلدمان ان هذه البنية الادبية هي نقل مباشر لبنية الوضع الاقتصادي في المجتمع الرأسمالي . فالمجتمع الرأسمالي يقوم على الانتاج للسوق (production pour le marché) والانتاج للسوق يقوم بدوره على قيمة التبادل (valeur d'échange) اى على ثمن البضائع المنتجة والمصنوعة فالغاية التى يرمى اليهاكل انسان يعيش فى المجتمع الرأسمالى هى الربح المادى. بقطع النظر عن صلوحية البضاعة المبيعة ، اى بقطع النظر عن قيمة الاستعمال للبضاعة ـ (valeur d'usage) فقيمة الاستعمال كانت تسود المجتمعات قبل الرأسمالية (pré-capitalistes) ـ اذ تصنع البضاعة لتسديد الحاجة عند المستهلكين ـ وقيمة التبادل اصبحت تسود المجتمعات الرأسمالية وحلت محل قيمة الاستعمال فيها ـ وكانت النتيجة ان اضمحلت او كادت تضمحل مختلف القيم الانسانية بين الناس من صداقة واخوة ووفاء واخلاص وتضحية الى غير ذلك . واصبحت العلاقات بين الناس تقوم على المصلحة المادية . واصبح المال الاها يحدد سلوك البشر ـ وقد تحدث ماركس عن هذا الوضع واسماه توثين البضاعة (fétichisme de la marchandise) كما تعرض له لوكاتش واسماه التشيىء (reification) فالقيم الانسانية التى كانت متوفرة في المجتمع قبل الرأسمالى مع سيطرة قيمة الاستعمال للبضائع وهى القيم الاصيلة ـ اضمحلت فى المجتمع الرأسمالى باضمحلال قيمة الاستعمال وتعويضها بقيمة التبادل وهى القيمة المزيقة التى كانت فى اول الامر مجرد وسيلة وواسطة (médiation) بين البضاعة وقيمة استعمالها ثم تضخمت اهميتها شيئا فشيئا الى حد ان طغت على كل قيمة اخرى . فكانت النتيجة ان زال مفعول كل القيم الاخرى فى الحياة الاجتماعية وفى الواقع مع بقاء أثرها فى النفوس بطريقة ضمنية (50) . (implicite) واصبحت طريقة الوساطة هذه التى رأينا ان منطلقها كان اقتصاديا بحتا اصبحت بنية تفكير اساسية فى المجتمع الرأسمالى عامة . دون ان تمتاز به طبقة على اخرى ، فلا يمكن أن يقال ان فن القصة فن بورجوازى ولا يمكن ان يقال انه يعبر عن نظرة طبقة البورجوازية الى العالم (51) لانه فن المجتمع الرأسمالى عامة له علاقة بوضعه الاقتصادى ويعبر عن بنيته ـ ثم ان البنية القصصية تطورت بتطور بنية الاقتصاد فى المجتمع الرأسمالى . فلقد مر هذا المجتمع بمراحل ثلاث : مرحلة الليبرالية الاقتصادية او الاقتصاد الحر . (l'économie libérale) التى تمتد الى اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن

---

(50) قلدمان : نفس المرجع ص 46 و 47 .
(51) قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 52 .

العشرين وقد حددها علماء الاقتصاد بسنة 1910 ويوافقها في ميدان القصة الشكل الكلاسيكي للقصة الذي يمتاز ببروز الفرد اي الشخصية بروزا طاغيا والذي لا تكون فيه للاشياء من قيمة الا بالنسبة للانسان ، اما المرحلتان الاخريان فهما : المرحلة الامبريالية وتمتد من سنة 1912 تقريبا الى سنة 1945 (l'impérialisme économique) وهي مرحلة امتازت بتطور التروستات ومرحلة رأسمالية التنظيم المعاصرة (capitalisme d'organisation) التي رات تزايد تدخل الدولة في الشؤون الاقتصادية ـ ويوافق الاولى نوع من القصص يمتاز بذوبان الشخصية كقصص جويس (Joyce) وكفكا (Kafka) وسارتر (Sartre) وكامو (Camus) والاخرى تمتاز زيادة عن ذوبان الشخصية بتكون عالم من الاشياء مستقل له بنيته وقوانينه الخاصة . (52)

يمكن اذن بعد هذا الاستطراد الذي لا مناص منه ان نقول : ان الصعوبة الاولى التي تعترض سبيل المتوخي لطريقة قلدمان تكون في تحديد المنطلق هل هو المجتمع ام طبقة منه . هل الوضع الاقتصادي مباشرة كما رأينا في ميدان القصة ـ أم هو الوعي الجماعي لهذه الطبقي وبعبارة اخرى نظرتها الى العالم ، ونستطيع ان نقول بعد الاطلاع على مؤلفات الرجل او على الاقل على جلها ان علاقة الادب تكون بالوعي الجماعي بصفة عامة ، الا في القصة فقد كانت هذه العلاقة بالوضع الاقتصادي مباشرة وقد حاول قلدمان ان يعلل ذلك . (53)

اما الصعوبة الثانية التي تعترض سبيلنا في مستوى التطبيق فهي نوع العلاقة التي يجب علينا ان نكتشفها بين الاثر الادبي في بنيته وبين بنية الوعي الجماعي أو الوضع الاقتصادي . خاصة ان قلدمان يستعمل للتعبير عن هذه العلاقة عبارات مختلفة منها ما هو ذو مدلول عام ومنها ما هو اكثر دقة . ولربما انجر عن ذلك نوع من الالتباس في ذهن من رام الاحاطة بهذه النظرية وكان مبتدئا في ذلك . فهو يستعمل عبارة « علاقات ذات دلالة relations signifiantes وعبارة « علاقات يمكن فهمها (relations intelligibles) و « علاقات ادماجية » (relations d'insertion) وأخيرا ولعلها أوضح عبارة ـ علاقات تماثل (relations d'homologie) (54)

واذا قمنا بعملية تمحيص لهذه العبارات نجد ان عبارتي « علاقات ذات دلالة » و « علاقات يمكن فهمها » تدلان على شيء واحد وهو ان لهذه العلاقات

(52) قلدمان : (Pour une sociologie du roman) ص 297 ـ 299 .
(53) قلدمان : المرجع السابق ص 46 ـ 57 .
(54) قلدمان : المرجع السابق ص 352 ـ 353 .

معنى ولايذكر قلدمان اى معنى ـ اما عبارة علاقات ادماجية فيمكن ان نفسرها بان الادب عنصر من عناصر المجتمع بطبيعة الحال وان العملية الاولى التى يجب ان نقوم بها تتمثل فى ارجاع الادب كبنية دالة(structures significatives الى المجتمع كبنية دالــة أوسع منها . وهى العمليــة التى تعرضنــا لهــا والتى اسماها قلدمان مرحلة الفهم فى مدلول اللفظة الفرنسية اللغوى com-préhension بمعنى ارجاع الادب كعنصر الى مجموعة العناصر الاخرى التى تكون مع بعضها بعض وحدة كاملة هى بنية المجتمع . الا ان قلدمان يضيف فى هــذا السياق ويقول موضحا : « ان البنية الصغيرة (يعنى الادب) والبنية الكبيرة (يعنى المجتمع بصفة عامة أو الطبقة أو نظرتها الى العالم) هما من نوع واحــد (55) ونصل هكذا الى المفهوم الاخير وهو مفهوم التماثل . وهو حسب رأينا المفهوم القــار والاساسى الذى التجــأ اليه قلدمــان فى نهايــة الامــر . وفى مختلف الدراسات التطبيقية التى قام بها . وهو نفسه يقول فى حديثه عن العلاقة بين المجتمع والادب : « ان هذه العلاقة تكون فى أحسن الحالات علاقة تماثل » . (56) ولا شك انه يعنى بأحسن الحالات ذلــك الادب الاحسن تعبيــرا عن مجتمعــه والاوضحه أى أدب هؤلاء الرجال العباقرة الشاذين الذين يعتبرون أحسن ممثل لعصرهم وأبلغهم فى التعبير عنه . أى هؤلاء الرجال الذين لم تؤثر فيهم ظروف حياتهم الخاصة الضيقــة ولم تطمس انتماءاتهم الطبقيــة ولم تضعف تأثرهــم بطبقتهم وبوعها الجماعى ونظرتها الى العالم .

فنستطيع فى نهاية الامر وفى نطاق التعرض للمشكل الثانى ان نقول ان نوع العلاقة التى علينا ان نكتشفها بين بنيــة الادب والبنيــة الاقتصادية والاجتماعية بصفة عامة هى علاقة التماثل وهى كما رأينا العلاقة التى وجدها قلدمان فى كل محاولاته التطبيقية .

بقيت صعوبة عملية اخرى يحسن ان نشير اليها بعد محاولة التخلص من الصعوبتين السابقتين ـ وهى طريقة اكتشاف بنية الاثر الادبى وطريقة اكتشاف بنية الوضع الاقتصادى والاجتماعى او بنية الوعى الجماعى الطبقى ـ وهى عملية تقتضى ذكاء وحدسا خاصين وتقتضى تفكيرا طويلا وتقتضى اللجوء الى كتب التاريخ وكل كتاب يرتبط من قريب او بعيد بالفترة المدروسة ـ

(55) قلدمــان : المرجع السابق ص 353 .

(56) قلدمــان : المرجع السابق ص 352 .

ثم ان الاثر الادبى عالم متشعب يحتوى على عدد لا يحصى من العناصر والعلاقات وكذلك المجتمع . فيجب ان تكون عملية اختيار هذه العناصر موفقة بحيث لا نختار منها الا الهام الذى له القيمة الدلالية المرجوة ولا يتسنى ذلك الا بعد العديد من المحاولات التى قد تبتدىء بان تكون خاطئة او محتوية على بعض الخطا ثم تستقيم شيئا فشيئا بعد اعادة النظر واعادة التفكير فى البنيتين المدروستين (57) . يقول الطاهر اللبيب الجديدى وهو أحد تلاميذ قلدمان التونسيين مشيرا الى هذه الصعوبات : « ان النص الادبى رغم صعوبات تأويله هو شيء ملموس يسيطر عليه الباحث ويمتلكه . اما المجتمع فهو حقيقة أكثر تشعبا يصعب على الباحث السيطرة عليها وخاصة اذا كان عليه ان يدرسها بالاعتماد على مراجع مشكوك فيها » (58)

بعض أمثلة تطبيقية

وفى النهاية وبعد عرض النظرية والاشارة الى الصعوبات التى قد تعترض سبيل الباحث فى محاولة تطبيقها على اثر ادبى معين نريد ان ندلى بآرائنا وان نقول كلمة فى دراستين استعمل صاحباهما النظرية الاجتماعية فى تحليل الادب وهما الوحيدتان فى الادب العربى حسب علمنا ـ وصادف ان كانت الدراستان لشابين تونسيين ـ الاولى لمحمد رشيد ثابت ، عنوانها « البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى ابن هشام » وهى مكتوبة باللغة العربية . والثانية للطاهر اللبيب الجديدى مكتوبة باللغة الفرنسية وعنوانها :

La « poésie amoureuse des arabes » : le cas des ‘uḏrites : contribution à une sociologie de la littérature arabe.

اما الدراسة التى قدمها محمد رشيد ثابت ، فتحتوى على قسمين كبيرين القسم الاول اسماه « المظهر الادبى للحديث » وتعرض فيه الى الحديث على منوال المذهب البنيوى . (structuralisme) فتعرض الى كل مظاهر البنية والشكل ، من اساليب الحكاية الى الازمنة الى السرد الى الوصف الى الحوار الى الراوى . وذلك بكل تدقيق وتعمق واستغرق هذا القسم 115 صفحة .

(57) قلدمان : المرجع السابق ص 350 .

(58) الطاهر اللبيب الجديدى : (La poésie amoureuse des Arabes) ص 114 .

اما القسم الثاني وعنوانه « المظهر الاجتماعي والتاريخي للحديث وهو ايضا قسم دسم من حيث الحجم والمعلومات يتراوح من صفحة 119 الى صفحة 302 وفيه نجد كل المعلومات الموجودة فى الحديث والمتعلقة سواء بعصر الباشا أو بعصر الراوى الذى هو فى نهاية الامر الكاتب . مبوبة ومنظمة . وهذا العمل عمل لاشك مرهق للغاية مفيد كذلك للغاية . الا انه في اغلبه بعيد عن منهج قلدمان داخل ضمن منهج علماء الاجتماع الكلاسيكين الذين يهتمون بالاثر الادبى فى ما ينقله من المجتمع نقلا مباشرا من احداث سياسية تاريخية او مظاهر اجتماعية او ثقافية او اوضاع اقتصادية الى غير ذلك ـ والحديث يزخر بمثل هذه المعلومات ـ بحيث كان من الاجدر ان يكون عنوان البحث ـ « حديث عيسى بن هشام » . دراسة بنيوية فاجتماعية ـ ولا نجد الا فى الصفحات الاخيرة بعض الملاحظات التى تندرج ضمن النظرية القلدمانية مثل قوله فالشكل الادبى المتحول ـ ويعنى به الحديث وهو بين المقامة والقصة ـ ظهر فى فترة تحول المجتمع المصرى الحديث من الارستقراطية الى الرأسمالية » (59) أو كقوله : « ان هذا التماثل بين البناء الادبى للحديث والبناء الاقتصادى والاجتماعى للفترة التاريخية التى ظهر فيها يبرز بوضوح طبيعة العلاقة التى تربط الاثر بالظرف التاريخى لظهوره » . (60) أو كقوله ايضا : « يمكن ان نستنتج من خلال المصير الذى انتهى اليه الباشا ان اضمحلال وجوده فى آخر الحديث لا يعبر عن انتهاء وظيفته القصصية فحسب بل يعبر بصفة خاصة عن مصير الطبقة التى ينتمى اليها والتى تدرج نفوذها السياسى والاقتصادى والاجتماعى نحو الانحلال فى العهد الجديد » (61)

ويمكن ان نلخص اذن رأينا في هذه الدراسة ونقول : « ان صاحبها التجأ الى مناهج ثلاثة متباينة فى ممارسة الادب : المنهج البنيوى ، فكان عمله فى القسم الاول من قبيل عمل حسين الواد فى كتابه « البنية القصصية فى رسالة الغفران » ومنهج علماء الاجتماع الكلاسيكيين فى القسم الثانى . ثم منهج قلدمان فى الصفحات الاخيرة من هذا القسم الثانى .

اما الدراسة الثانية والتى قام بها الطاهر اللبيب الجديدى . فتناولت البحث فى شعر العذريين ، وقدم منذ البداية تلك المفاهيم الاساسية التى

---

(59) محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام ص 295 .

(60) محمد رشيد ثابت : المرجع السابق نفس الصفحة .

(61) محمد رشيد ثابت : المرجع السابق ص 271 .

تحدثنا عنها أثناء تقديم النظرية القلدمانية نعنى بذلك البنية والمؤلف الجماعى للنص الادبى وعلاقة التماثل بين النص الادبى والوضع الاجتماعى والاقتصادى الذى انتجه ، ومنذ البداية كذلك نحا منحى قلدمان فى تعريف العمل الادبى وفى طريقة دراسته . « فالعمل الادبى هو كون رمزى تخلقه مجموعة يمثلها المؤلف . وموقف المؤلف من هذا الكون هو موقف المجموعة . وبنية هذا الكون اذ اكانت واضحة جلية متلاحمة العناصر (cohérente) لها علاقة تماثل بالعالم الحقيقى الذى تعيش فيه المجموعة . » (62) « والدراسة الحقيقية للعمل الادبى الدال (signifiant) تتمثل فى الرجوع بالنص الادبى الى مجموعة بشرية خاصة تكون بمثابة نقطة الانطلاق لذلك النص » (63) . ثم ينتقل بعد ذلك الى تحليل داخلى للشعر العذرى ويركز هذا التحليل خاصة على العلاقة بين الحبيب والحبيبة ، بين الرجل والمرأة فى هذا الشعر ـ والملاحظ ان الطاهر اللبيب الجديدى يتوخى عن وعى طريقة قلدمان ويسمى هذا القسم من العمل : مرحلة الفهم كما اسماه قلدمان . اما الافكار الاساسية التى يصل اليها ويبرزها ابرازا واضحا . هى ان عفة العذريين ليست نتيجة ورع دينى . لان الدين يشجع على العلاقات الجنسية فى نطاق الشرع والزواج وهو امر فى امكان العذريين كما هو فى امكان جميع المسلمين . ثم ان هذه العفة عفة محدودة نوعا ما لان الشاعر العذرى يتحدث فى كثير من الاحيان عن جسد حبيبته بلهفة الاباحيين ، ولا يخلو شعره من قبلات ولمس ووصف للجيد والثديين والارداف ، ولكنه مهما كان الامر ممتنع عن العلاقات الجنسية اوقل هى ممتنعة عليه . « فالاتصال بينه وبين حبيبته لا يكون الا فى مستوى القسم الاعلى من جسدها » (64) وينتقل الطاهر اللبيب الجديدى اثر ذلك الى المرحلة الثانية من الدراسة وهى مرحلة التفسير ـ فيدرس الحياة فى عصر بنى امية فى جميع مظاهرها بعد التنبيه الى صعوبة هذه المهمة لمجموعة من الاسباب منها سكوت المراجع عن بعض الامور الهامة وخاصة الاقتصادية منها . ويركز على ان سياسة الامويين اغضبت كثيرا من المسلمين فكانت الثورات وكانت المعارضات ـ ومن اسباب هذا الغضب ـ نقل عاصمة الخلافة من الجزيرة العربية الى الشام ، فازدهر الشام على كاهل الجزيرة العربية . ومن اسباب هذا الغضب تجمع الثروات فى المدن وافتقار البوادى .

(62) الطاهر اللبيب الجديدى : (La poésie amoureuse des Arabes). ص 63 .
(63) الطاهر اللبيب الجديدى : المرجع السابق ص 64 .
(64) الطاهر اللبيب الجديدى : المرجع السابق ص 103 .

وتكون طبقة ثرية تقطن عادة المدن ولكنها تمتلك الاراضي الشاسعة في البوادى ، فتحرم اهلها من حق ملكية هذه الاراضى ، ويرى المؤلف ان بنى عذرة فئة من الفئات المحرومة الغاضبة ـ فهى تعيش فى الجزيرة العربية ـ وتعيش في مكان تحيط به الجبال فتفصله عن البلاد المجاورة وتجعل اهله يعيشون في شبه عزلة ـ وهي زيادة على ذلك فئة اصابها الافتقار العام الذى اصاب البوادى سواء كان فى الجزيرة العربية او فى الشام ، غير ان غضب العذريين لم يكن ثوريا وانما كان غضبا رافضا صامتا . (65) ويصل فى نهاية الامر الى ربط الصلة بين ادب العذريين وبين وضعهم الاقتصادى والاجتماعي ـ دون أن يهمل الحلقـة الوسطى بينهما وهى وعيهم الجمـاعى أو نظرتهـم الى العالم ـ فحرمان العذرى من المتعة الجسدية فى شعره ومن التمتع بالمرأة فى نصفها الاسفل وفى اجهزة الولادة والنسل ـ يوافق حرمان بنى عذرة ومن لف لفهم من رأس المال او من ملكية الارض اى من وسائل الانتاج التى توفرت لدى سكان المدينة او على الاقل لدى طبقة منهم . فرأس المال الذى حرموا منه انتقل الى تجار المدن فملكوا اراضيهم كما ان المرأة التى احبها العذرى وحرم منها تمتع بها وتزوج منها رجل غنى . فالادب ليس نقلا مباشرا للواقـــع الاجتماعي والاقتصادى . بل الادب عالم خاص له بنيته الخاصة . ولهذه البنية علاقة تماثل بالبنية الاقتصادية والاجتماعية . لطبقة او فئة معينة هى التى انتجت الادب .

ونستنتج من هذا كله ان الطريقة المتوخاة فى الدراسة المذكورة هى طريقة قلدمان وان الدارس لم يحد عنها الا قصدا تحت تأثير ثقافته الواسعة وضمن استطرادات لا تزيدنا الا فهما لمنهجه وتقيدا بالاستنتاجات التى تمكن منها . وتعتبر هذه الدراسة احسن مثال ان لم يكن الوحيد . مع محاولة محمد رشيد ثابت المذكورة أعلاه، لتطبيق نظرية قلدمان التى خصصنا لها قسما كبيرا من هذا البحث على اثر ادبى عربى معين .

(65) الطاهر اللبيب الجديدى : المرجع السابق ص 123 ـ 130 و 141 .

قائمة المصادر والمراجع

1 ـ العربية

ا ـ كتب

— حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران ـ ليبيا تونس 1975

— محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ـ ليبيا تونس 1976

ب ـ مجلات

— بدر الدين عرودكي : الرواية الجديدة والواقع (ترجمة) المعرفة عدد 167 كانون الثاني ـ يناير 1976

— الرشيد الغزي : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة الحياة الثقافية عدد 10 نوفمبر ديسمبر 1976

2 ـ الفرنسية

ا ـ كتب

— Bellemin-Noël (Jean) : Le texte et l'avant-texte Larousse 1972.

— Chazel (François) : Durkheim, les règles de la méthode sociologique Hatier 1975.

— Djedidi (Tahar Labib) : La poésie amoureuse des Arabes : Le cas des cudrites. Contribution à une sociologie de la littérature arabe. Alger 1974.

— Doubrousky : Pourquoi la nouvelle critique. Denoël gauthier 1966.

— Etiamble : Essai de littérature (vraiment) générale gallimard, 1974.

— Fréville (Jean) : (choix de textes et traduction)

- Georges Plekhanov : L'art et la vie sociale. Textes choisis précédés de 2 études de Fréville. Editions Sociales - Paris, 1949.
- Karl Marx et Friedrich Engels : « Sur la littérature et l'art » textes choisis avec introduction de Maurice Thorez et une étude de Fréville. Editions Sociales - Paris, 1954.
- Vladimir Ilitch Lenine : « Sur la littérature et l'Art », textes choisis précédés d'une étude de Fréville. Editions Sociales - Paris, 1957.

— Goldmann (Lucien).

- La création culturelle dans la société moderne. Denoël, 1971.
- Le Dieu caché - Gallimard, 1959.
- Lukacs et Heidegger - Denoël, 1973.
- Pour une sociologie du roman - Gallimard 1973.
  (Dans le même livre : Nouveau roman et réalité.
  La méthode structuraliste génétique en histoire littéraire.
- Sciences humaines et philosophie - Gauthier, 1966.
- Structure mentale et création culturelle 10/18 Anthropos 1970

— Lukacs (Georges).

- Balzac et le réalisme français - Maspero, 1973.
- La théorie du roman - Gauthier, 1963.

— Schram (Stuart) : Mao-Tsé-Toung - Armand Colin, 1972.

— Les chemins actuels de la critique 10/18 - 1968 :

ـ مجموعة من الكتاب

— Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature - Editions de l'Université de Bruxelles 1975. (c'est un tiré-a-part de la revue de l'Institut de Sociologie - Fascicules 3 et 4/1973 - et 1/1974.

ب ـ المجـــلات

— Lanson : Histoire et sociologie : Revue de métaphysique et de morale 1904.

— Leenhardt (Jacques) : La sociologie de la littérature : quelques étapes de son histoire. Revue Internationale des Sciences Sociales. Vol. XIX 1967 - n° 4.

تم طبع هذا الكتاب بمطبعة
الاتحاد العام التونسي للشغل
في شهر مارس 1978

forme de spectacle est bien connue de tous, en pays d'Islam. Mais cela n'a pas empêché un théâtre populaire de prospérer surtout en Irak, puis en Egypte après la chute de Bagdad aux mains des Mongols (922/1258). Employant une langue très proche de celle du vulgaire, ce genre de théâtre n'a pas trouvé de défenseurs parmi les puristes. Rares sont les textes qui nous en sont parvenus. Mais l'histoire prouve qu'il a connu un grand succès auprès des foules et même auprès des princes. Ce qui frappe dans les pièces d'Ibn Daniel, par exemple, c'est surtout son art d'ironiser sur la vie cairote, ses tirades pleines de remarques satiriques sur la politique du jour, sont irrévérence et souvent son obscénite (14). Ainsi l'on comprend pourquoi ce théâtre a été la cible préférée des gardiens de la morale officielle.

Ces différentes sortes de voyages imaginaires sont l'expression la plus proche du goût de la majorité, de ses idéaux et de ses préoccupations. Comme nous l'avons fait remarquer dès le début de cette étude, la littérature populaire, ou dite telle, a été toujours le support des grands genres littéraires : théâtre, nous en conservons quelques textes remarquables écrits par Ibn Daniel ; épopée ; comme le Roman d'Antar, la geste des Bannî Hilâl... ; romans d'amour, comme celui de Leylâ et de Majnoûn ; dits joyeux se rapportant à un prototype presque universel du conte humoristique (les histoires de Juhâ), et on peut multiplier les exemples à volonté. C'est comme si ces genres non-conformistes ont trouvé leur refuge naturel dans la littérature non conformiste de la masse.

Il n'est pas étonnant, dès lors, de voir que les grands succès modernes dans les domaines du roman et du théâtre sont ceux qui s'inspirent des grands modèles du passé. Le « Hadîth Issa b. Hicham » a été le premier grand roman de la littérature arabe moderne et ce n'est en réalité qu'une « maqâma » très étendue. La première pièce à succès a été une adaptation de l' «avare» de Molière qui n'est pas sans rappeler, au moins par le sujet, «les avares» de Djâhiz. La première pièce philosophique réussie a été une tragédie d'al-Hakîm intitulée Shéhérazade et inspirée des Mille et une Nuits. La liste serait longue. Elle va de Tahtâwî à Najib Mahfoudh.

Hassen Sadok Lassoued.

---

(14) Ibrāhim Ḥamāda, Khayāl al-Zill wa tamthiliyyāt Ibn Dāniyāl, le Caire, 1963, pp. 104-119.

Al-Ma'arrî va jusqu'à transposer le récit fantastique en un tableau du monde réel. Ces étranges habitants qui peuplent sont paradis ne sont en réalité que ses contemporains de Damas, de Bagdad ou de toute autre ville musulmane de son époque. Ibn Shuhayd en fait de même pour ridiculiser les pédants, lancer ses attaques acerbes contre le savoir mal dirigé et le baratin intellectuel de son temps. Tous deux ils ont employé le procédé qui consiste à rapporter des opinions non conformistes en prétendant en être choqué. Courageux, plein de ressource, le personnage du voyageur est particulièrement apte à remplir ce rôle d'observateur naïf et impartial, de critique des idéaux spirituels de la société de son temps.

La maqâma est un autre moyen d'évasion, de divertissement et de fantaisie. Ce qui attire en elle, c'est sa diversité, ses descriptions réalistes, et ses considérations absurdes et profondes sur la vie humaine. C'est le monde du renversement des valeurs morales. Le héros est ici un déraciné, un homme trop intelligent mais incapable de trouver un emploi régulier. Il est contraint de vagabonder, de se déplacer sans cesse et de vivre d'expédients. Le monde de vie qu'il mène implique la roublardise, le non conformisme et la lutte contre toutes les formes d'hypocrisie. Sa gaîté est une gaîté de désespoir.

La «manâma» est un genre beaucoup plus captivant encore. Mot à mot, cela veut dire : songe, vision. L'un de ses créateurs les plus connus est Al-wahrânî (mort en 575/1179). Les «manâma» sont des sortes de diables qui revêtent la forme d'«instructions d'un père à son fils ou d'un maître à son disciple ». Il est bien entendu que le père et le maître est ici Satan en personne, et que le fils et le disciple n'est rien d'autre qu'al-Wahrâny lui même. Le but de Satan est de transmettre à ses disciples et à ses enfants les règles générales du succès. Peut-on douter de la valeur de ces bons conseils venus du royaume de Satan ? Le diable est ici un seigneur puissant qui s'éfforce de soumettre les âmes faibles par la persuation perfide et la ruse éhontée. (13)

La «bêba» est une pièce de théâtre populaire. L'auteur dont nous connaissons l'œuvre en ce domaine est Ibn Daniel, né à al-Mawsil vers 646/1248, m- au Caire en 710/1310. L'hostilité des puritains à toute

(13) Manāmāt al-Wahrānī, éd. Ibrahim Shaâlān, pp. 87, 88, 189 - (le Caire, 1968).

limiter à un nombre restreint de techniques. Bien qu'il traite souvent des réalités les plus cruelles de notre vie, il ne peut oublier qu'il doit nous faire rire ou sourire. Le satiriste démasque, abaisse, dégrade. L'humoriste éveille, sympathise, noue des relations sincères. La différence entre humour et ironie ne réside pas dans la forme, mais dans l'intention, dans l'arrière-plan axiologique qui sous-tend le discours ludique.

Si l'humour se caractérise par sa prédilection pour certains sujets et par sa manière de les traiter, nous ne pouvons pas dire qu'il existe une forme spéciale qui s'impose exclusivement en ce domaine.

Nous allons évoquer ici quelques unes des manifestations les plus intéressantes de la vision humoristique dans la littérature arabe.

La littérature d' «adab» s'intéresse avec malice à la comédie quotidienne. Les micro-satires y abondent. La riposte écrasante y est très côtée, ainsi que l'épigramme qui fustige la sottise au moyen de sa raillerie mordante. De ses récits sur les petits faits de la vie quotidienne, l'auteur d' «adab» tire parfois d'âpres généralisations portant sur la folie de l'expèce humaine.

La relation de voyage est peut-être le genre le plus important de la littérature arabe depuis son origine. La «qasîda» antéislamique en fait un grand cas. Parmi les «muhaddithûns» (rapporteurs de traditions prophétiques), les géographes, les philosophes, les mystiques, nombreux sont ceux qui ont fait appel à ce cadre pour exposer leurs observations ou défendre leurs idées. L'initiation mystique est symbolisée par le voyage. Ne peut-être côté que le savant qui a beaucoup voyagé en quête de la vérité.

Nous allons parler dans ce qui suit des voyages imaginaires. Ici, on raconte les voyages pour s'amuser. Il en résulte des contes fantastiques qui se situent à la frontière du réel et de la fable. L'œuvre d'imagination est écrite non seulement pour contenter la fantaisie de l'auteur, mais aussi avec l'intention malicieuse de la faire passer pour véridique aux yeux du public. Le voyage peut se faire dans le monde d'ici bas, dans le Pays des Morts, ou bien dans celui des Démons. A ce sujet les exemples qui nous viennent directement à l'esprit sont les «maqâma» de Hamadhânî, l'Epître du pardon » de Ma'arrî, la « Risâlat attawâbî' wa-z-awâbi' » d'Ibn Shuhayd.

et figuré des mots est le plus important. La déformation des signifiants de la langue est le «truc» le mieux répandu. On substitue ainsi un autre sens au sens attendu, une autre formule à la formule pressentie, ce qui aboutit à une conclusion autre que la conclusion escomptée. Une analyse même sommaire d'un texte humoristique quelconque montrera bien que nous sommes là devant les deux constantes de toute expression ludique. Mais il n'y a pas que l'expression verbale qui compte dans l'humour vivant, à chaud comme on dit ; il y a aussi l'expressivité visuelle dont peut être capable l'humorisant ; c'est le clin d'œil à peine perceptible, le sourire esquissé, l'évocation gestuelle des traits physiques accusés. L'expressivité sonore est peut-être la plus importante. L'intonation de la voix, ses inflexions, son accélération ou ses lenteurs, constituent l'essence même de l'art du comédien.

Comme nous l'avons vu précédemment, le langage humoristique est toujours double et piégé. Cette duplicité tactique, on peut en suivre la démarche dans quatre directions principales. Sur la plan logique, nous trouvons les deux modèles suivants :

a) Présenter ce qui ne va pas de soi comme allant de soi. C'est le règne du paradoxe ;

b) En inversant les rapports, on aura la formule exactement contraire, celle de présenter ce qui va de soi comme n'allant pas de soi. C'est le domaine de la fausse naïveté.

Sur la plan de l'affectivité, nous sommes en présence de deux autres catégories :

c) La chose triste présentée non tristement ou la chose gaie non gaîment. C'est ici qu'on peut ranger l'humour noir.

d) L'amabilité présentée comme une méchanceté, la louange comme un reproche et réciproquement. C'est ici qu'on peut classer l'ironie. (12)

Donc, le fait essentiel qui retient notre attention dans tout ce qui précède, n'est pas tellement le contenue politique, sexuel, moral ou autre du récit humoristique, que sa façon d'aborder le sujet. L'auteur satirique peut recourir à toutes sortes de genres littéraires, mais il doit se

---

(12) Dominique Noguez : Sturucture du langage humoristique, Revue d'esthétique. no 1, pp. 37-54.

Il est difficile de trouver des exemples d'humour pur ou de satire destinée exclusivment à nuire à son objet. La plupart du temps les épisodes qui nous font sourire dans les œuvres d'adab de l'époque étaient un mélange de comique et de sérieux, d'humour et d'ironie, de malice et de sottise qui déjoue toute sagacité, toute intention de classement rigide, ou de différenciation trop nuancée.

Les écrivains de cette époque ont longuement parlé de la personnalité du «Khatîb», orateur ou sermonnaire, de la psychologie de son auditoire, des conditions de leur relations, notamment al-Djâhiz dans son « Kitâb al-Bayân wa-t-tabyîn ».

Pour l'humour, ils ont fait des observations pertinentes nombreuses qui se rapportent aux trois éléments du schéma humoristique, je veux dire : l'humorisant, l'humorisé et les conditions de leur relation. Cela est surtout vrai pour Djâhiz dans son « Kitâb al-Bukhalâ » et al-Husary dans son « Djam al-jawâhir » : (la cueillette des perles).

La finesse et l'habileté dans le maniement de la langue constituent l'aptitude essentielle d'un humoriste véritable (11). C'est elle qui lui permet de surcoder ses mots, surcodage qui va du simple gauchissement à la contradiction radicale. Les pièges tendus sont alors plus ou moins manifestes selon les nuances morales ou affectives qu'on veut révéler ou éveiller.

L'humorisé doit être capable de saisir l'intention humoristique du discours à lui adressé, en percevoir les allusions, les nuances, les détours, bref en trouver la clef. Sinon, nous aurons affaire à un langage hermétique qu'on ne peut décoder, ou bien nous tomberons dans la naïveté de croire à un langage usuel, naturel, non piégé.

C'est ici que le contexte reprend pour l'humorisé toute son importance. Le lieu où l'on se trouve entre pour une large part dans notre «sensibilisation»au discours humoristique. Nos dispositions affectives du moment nous aident à sympathiser avec l'humorisant, ou bien à le trouver antipatique.

Quant à la technique employée dans le traitement du langage humoristique, elle emploie divers procédés dont le jeu sur le sens propre

(11) Ǧāḥiẓ, Bayān, éd. Abdeslam Hārūn, I, p. 69 (le Caire, 1950).

humour — (en arabe «foukâha»), — satire ou ironie — («Sukhriya») en français.

L'humour, selon Baldensperger, réside essentiellement « dans une sorte d'inadéquation, de disconvenance entre l'idée et l'expression, le fond et la forme, l'inspiration et les procédés, le sentiment et le ton, l'impression produite par le monde exterieur et sa manifestation chez l'humoriste » (9). En effet, le langage humoristique se caractérise par l'inadéquation de son signifiant et de son signifié. Mais cela n'est pas spécial à l'humour. On peut l'observer dans toutes les formes d'expression qui ont pour intention de faire rire.

L'humour se distingue de l'esprit malicieux. Il implique l'aptitude à se moquer familièrement et à considérer le monde avec une aimable ironie. Comme l'a dit si bien Roland Knox : « L'humoriste court avec le lièvre, le satiriste chasse avec la meute » (10). L'humour tend à rapprocher les gens. C'est de la tendresse lucide avec un grain de révolte. Il est d'unenécessité vitale quand la situation se détériore ou devient difficile.

L'humour est essentiellement amour, l'ironie est méprisante. Elle est une pure méchanceté qui se cache derrière un masque enjoué. L'ironie blesse, l'humour, caresse. C'est pourquoi il se distingue nettement de toutes les formes de raillerie, de diatribe, de persiflage qui sont plutôt les différents aspects de l'ironie. La provocation, pensée et saisie comme «humoristique» ne blesse plus. Elle est plutôt rassurante. De là sa commodité comme moyen de parler de tout sans danger.

Il faut dire que la littérature d' «adab», c.à.d. la littérature en prose, est plutôt portée vers l'humour bienveillant que vers l'ironie amère de la satire. Les arabes ont toujours conservé un amour inné pour la bonne humeur, la plaisanterie, la gaîté. Cette prédilection n'a connu que peu de restriction durant les siècles. Les quatre premiers siècles de l'Islam ont été en cela un modèle de tolérance et de largeur d'esprit. S'il y avait eu censure, elle s'abattait contre la plaisanterie malsaine, déplacée, lâche du farceur, non contre celle inoffensive, éveillante de l'humoriste.

(9) F. Baldensperger, Gottfried Keller, sa vie et ses œuvres, Paris, 1899, p. 447.
(10) Cf. Matthew Hodgart : La satire, p. 112 (Paris, 1969).

de suivre ce rapport direct et soutenu entre la puissance politique et l'essor littéraire et artistique dans le domaine arabe de la Terre d'Islam.

Nous avons en effet nettement trois grandes écoles qui seralayent : la hijazienne, l'iraquienne et l'égyptienne, suivant en cela le déplacement du centre de gravité politique de l'Est vers l'Ouest de la zône arabe de l'Islam. Les petites principautés qui s'étaient constituées ici ou là n'ont pas eu la vie très prospère. Leur éclat artistique et littéraire n'a été que passager. Les gens doués qui s'y trouvaient s'exilaient vers les centres intellectuels les plus importants de leur époque et c'étaient le Hijâz et le 'Iraq jusqu'à la chute de Bagdad sous les Mongols (922/1258). Quant à l'Egypte, elle a commencé à avoir de l'importance dès l'avènement des Fatimides en 362/973.

III - L'esthétique

Ainsi, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, le rire et les pleurs constituent l'expression d'une conception du monde qui a son histoire et son évolution propres. Le comique et le sérieux sont les deux aspects complémentaires d'une même réalité. Dans la littérature arabe classique dite «Adab», il y a toujours un mélange intime de ce qui est élevé et de ce qui est vulgaire. Les petites scènes réalistes viennent souvent interrompre le cours de la discussion ou de l'action.

Ce rapprochement, ce mélange entre le beau et le laid, le ridicule et le sublime, la gravité et la bouffonnrie, cette vision «synthétique» du monde caractérisent cette littérature. N'est-ce pas là l'essence même du «grotesque» qui était employé comme un procédé créateur conscient par les grands auteurs d' «adab» et notamment par leur chef de file Djâhiz, principalement dans ses «Bukhalâ» et son «Kitab attarbî' wa-t-tadwîr» (La quadrature du cercle). L'intention satirique et la visée parodique n'excluent nullement la tentative d'appréhender l'autre face de la réalité, je veux dire la dimension sérieuse des choses de ce monde. C'est le propre d'une œuvre comme la «Risâlat al-Ghufrân» (l'Epître du pardon) d'Al-Ma'rrî.

Les termes arabes qui expriment les nuances diverses du rire sont nombreux et souvent imprécis. Cependant, on peut les ramener tous à deux catégories fondamentales qui traduisent assez bien les mots

contentent, d'habitude, de souligner le succès des riches, des malins, des flatteurs, des hypocrites, bref de tous ceux qui n'ont ni foi ni loi. La vertu est partout malmenée, le vice est toujours vaiqueur. Ce problème posé par l'expérience quotidienne, je veux dire celui de la souffrance du juste et de la prospérité de l'impie, donne à la littérature satirique son cachet sceptique et son ton pessimiste. Le rôle formateur de la souffrance est contesté. C'est là une mise en question de la doctrine musulmane traditionnelle et une forme de pensée des fois totalement opposée au message du Prophète. Cela est surtout patent dans les deux genres littéraires arabes : la « maqâma » (séance) et la « manâma » (vision d'outre-tombe, songe facétieux). La vie vaut-elle la peine d'être vécue ? Telle est la question obsédante qui se profile en filigrane tout au long de ces séances et de ces songes facétieux. Les «mukaddûn» (les peccaros) ont choisi de jouir de tous les plaisirs de la vie qu'ils peuvent atteindre, les plus élevés comme les plus bas. Ne vaut-il pas, selon eux, profiter de la vie en prenant soin d'éviter le chagrin et la souffrance ? (8).

Ainsi ces deux formes d'écrire et de penser sont toujours concomitantes dans l'histoire de la littérature arabe. Le mélange du comique et du sérieux est un principe littéraire acquis, surtout depuis Djâhiz. En réalité, il n'en a pas été le seul promoteur. Avant lui, nous avons Ibn-Al-Muqaffa' dans son fablier «Kalîla wa Dimn». Le mouvement littéraire qui en résulta était grand et nous n'en citons ici que le « Kitab an-namir wa-t-ta'lab » (Le livre du tigre et du renard), de Sahl B. Hâroûn. Plus encore, nous trouvons les «Ikhbariyûns» (les nouvellistes) dont le prototype est Al'Isma'i avec ses contes savoureux.

Il en est de même du mouvement ascètique, ou mystique, ou sérieux comme on veut l'appeler. La liste longue de ces grands auteurs qui alliaient l'imagination la plus vive à la foi plus sincère ; on peut la suivre depuis Al-Hassan al-Basrî jusqu'à Ibn 'Arabî.

Pour quelle raison, beaucoup d'œuvres importantes ont connu une si longue éclipse et des fois même la destruction pure et simple ; Ici, il faut interroger l'histoire. La réaction religieuse et politique apparaît chaque fois que le pouvoir central est menacé. Nous sommes à même

(8) Cf. « La seance du vin », in, Maqâmât al-Hamadânî avec commentaire de Muḥammad 'Abduh, p. 239 (Beyrouth, 1965).

par la force s'il le faut. (6) Mais, il ne faut pas oublier que le gouvernement avait manipulé certains d'entre eux à des fins inavouées. Chose curieuse, le pouvoir qui a l'œil sur tout, n'a pas été très strict avec les usagers des lieux de plaisir, là où l'on chante, l'on danse, l'on rit, faisant fi de tout le reste. Plus encore, les humoristes de renom deviennent les commensaux des kalifes et des vizirs et la tâche de ridiculiser les opposants du parti religieux leur est réservée. Ainsi, la puissance politique et sociale essaye toujours de «récupérer» les contestataires, ou du moins ce qu'on peut appeler leur «élite». Maints cadis complaisants étaient devenus des ministres redoutés. (7)

La nécessité de résister aux tentations et aux désirs coupables en ayant toujours en tête la crainte devant Dieu, les appels à la contrition et à la pénitence, le rappel constant de l'échéance très proche du Jour du Jugement Dernier, la démonstration de la supériorité de l'humilité et de la modestie sur l'orgueil, la révélation des chatiments et des récompenses qui nous attendent dans l'autre monde, tels sont pour l'essentiel les thèmes édifiants des récits, apologues, et autres genres de contes dont abondent les œuvres des écrivains musulmans de tendance mystique ou ascétique. En disant cela, j'ai dans l'intention de faire une différence essentielle entre deux genres de littérature religieuse en Islam : la littérature officielle des «fuqahas» (juristes, docteurs de la Loi et consorts), guindée, tâtillonne, aux jugements figés, jamais remis en question, à l'imagination courte et à l'expression alambiquée. La littérature d'inspiration mystique en est totalement différente, par le fond comme par la forme. La mission de l'homme pieux doit être menée à bien sur une terre où prédominent souvent, parmi les hommes, les mobiles les plus vils et les passions les plus grossières. C'est pourquoi l'écrivain religieux doit recourir à l'exemple concret, à l'imagination, à la poésie pour conduire, le mieux possible, son auditoire sur la voie de la vérité. De ce fait, le sacré et le profane, l'au-dela et l'ici-bas sont en contact permanent et en rapport étroit.

Les satiristes et humoristes, eux, s'appuient sur une observation concrète qui, souvent, n'implique aucune appréciation morale. Ils se

---

(6) Ibn al-Jawzī : Kitāb al-Quṣṣāṣ wal Mudhakkirīn, Beyrouth s.d. (1971), p. 42.
(7) Mez (A) : Die Renaissance des Islams, trad. arabe par M. Abū Rida, I, p. 191, (Beyrouth, 1967).

Il est étonnant de constater que Djâhiz dans son « Kitâb al-Bukhalâ » (Le livre des avares), ainsi qu'abû Hayyân at-Tawhîdy, ont eu une admiration sincère pour ces ascètes fervents et sans reproche.

Le plus souvent, ce ne sont, en réalité, que des lecteurs du coran dont le récital a un effet irrésistible sur l'auditoire, des traditionnistes zélés, des prédicateurs aux sermons enflammés, et des narrateurs de contes édifiants (qussâs) à l'imagination très fertile et dont le pouvoir magique sur les foules est incontestable. Grâce à leur art de raconter, à leur manière de présenter les choses, ils étaient à même de faire croire à leurs ouiailles tout ce qu'ils voulaient.

C'est pour vous dire que les faux-prédicateurs et les faux dévots seront légion par la suite, surtout au 4ème siècle de l'hégire. Ce sont ces «mukaddûn», ces «peccaro» qui parcouraient sans relâche villes et campagnes, à la recherche avantureuse de quoi manger. Le prototype de cette bohême est Abû Dulaf al-Khazrajy (301-391/913-1001) dont les exploits ont frayé la chronique de l'époque, (5) avant de devenir lui-même le héros presque sûr des séances («maqâmât») d'Al-Hamadâny. Nous avons dans ce qui précède un exemple vivant des rapports réciproques entre ces deux«classes» de la société - pourrait-on dire- : le parti des dévots et le parti des rieurs, et cela sur tous les plans de la vie quotidienne et de la vie littéraire.

D'autre part, tout, dans la vie des musulmans, était régi par les «majâlis» — (sing. Majlis, mot qui veut dire : cercle, réunion, séance, audience, etc...) — : le travail, les loisirs, les activités culturelles et religieuses. Le premier et le plus important de ces lieux de réunion est la mosquée. C'est là qu'on prie, c'est là qu'on s'instruit. Mais les prédicateurs et les sermonnaires étaient très surveillés par le pouvoir. Nombre de fois, ils ont été chassés par la force publique de la mosquée, exilés ou mis en prison. Le gouvernement et les «Ulémas» officiels les soupçonnaient de subversion politique et en faisaient les responsables de la corruption des masses. Dans la rue, aux cimetières, partout où ils prenaient la parole, ils étaient suivis de près par la police. Il faut dire que le «peuple» (al-'âmma) était toujours de leur côté et les défendait

(5) Tha-âlibî, Yatîmat ad-dahr, III, p. 323 (Damas, 1302/1885).

Les explications purement physiologiques du rire qui sont le fait des grands médecins de l'époque classique, tels un 'Alî b. Rabbân at-Tabarî, un Ishâq b. Imrân, un Ibn Al-Matran, ne concernent pas directement notre sujet.

II - L'histoire

N'est-il pas étonnant de constater la naissance simultanée, dès le premier siècle de l'hégire ; de deux écoles diamétralement opposées, à Médenine, la ville du Prophète ; celle des humoristes («mundirûn») et celle des Pleureurs (Bakka'ûn)? (4). On entend par «pleureurs», l'ascète qui, au cours de ses exercices de dévotion, verse d'abondantes larmes. Il est évident que le rire soit ici proscrit, absolument interdit. Nous trouvons d'autres appellations dans les siècles qui suivent pour exprimer la même notion. Les «Hammâdûn», (sing. «Hammâd) sont des hommes qui, dans la joie et le chagrin, chantent les louanges de Dieu. Les «Tawwâbûns», les (les repentis), sont les soufis qui pleurent durant le «samâ» et sur les tombes des saints.

Eux aussi ont travaillé dur pour justifier leur conception de la vie. C'est ce courant d'idées qui est à l'origine du mysticisme islamique dont l'ampleur a été grande dans les divers pays musulmans-Versets coraniques et hadîths sont nombreux à leur donner raison.

Parmi ces ascètes de la première heure, on peut compter des figures aussi prestigieuses que celles d'Al-Hassan al Basrî, de Sufyân at-Thawry, d'Abu-d-Dardâ' l'auteur d'un ouvrage spécial intitulé «Kitâb ar-riqqa wa-l-bukâ'» (Le livre de la compassion et des pleurs). C'est là qu'il assigne trois raisons à ses pleurs :

1°) La peur du destin sitôt après la mort ;

2°) L'impossibilité de travailler à son salut ;

3°) L'incertitude quant à la décision qui sera prise au Jour du Jugement.

D'autres auteurs énumèrent d'autres motifs de pleurer. En réalité, tout chez eux tourne autour d'un thème central : la crainte devant Dieu.

(4) Cf. Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, article « Bakkâ ».

plus à cœur. Le but de ses écrits a été toujours d'instruire en amusant. Il faut à tout prix lutter contre l'ennui que secrètent les ouvrages qui pêchent par excès de sérieux. C'est pour cela qu'il fait du principe du mélange du comique et du sérieux l'idée maîtresse de son univers esthétique et pédagogique. Djâhiz se plaignait souvent de l'inattention de ses lecteurs. Pour se rendre maître de leur attention, pour leur faire assimiler ce qu'il voulait lur faire apprendre, l'auteur devait se mettre à leur portée, les divertir parfois, tout en sachant garder une certaine mesure dans son recours à la vulgarisation. La plaisanterie, l'incident amusante sont qu'un premier plan. L'intention d'instruire reste le motif essentiel. La distraction n'est donc pas un but en soi. Elle n'est qu'un moyen pour arriver à une meilleure compréhension des problèmes traités. Le plaisant, s'il nous mène au sérieux, n'est-il pas lui-même alors du sérieux ? (2).

Djâhiz va même plus loin encore, comparant le rire à la lumière, principe de vie et de vérité. La fleur qui s'épanouit rit. Les yeux de l'enfant qui s'amuse rient. Le printemps rit, etc... La gaîté est le symbole de la santé et du bonheur. Le sérieux immodéré, quant à lui, n'est que l'ombre desséchante de la mort.

Ce n'est pas là, apparemment, une explication du rire, mais une justification purement morale et religieuse du phénomène «ludique».

Le point de vue esthétique est, chez notre auteur, le plus important.

L'arrière-plan philosophique de toutes ces discussions n'est pas explicite. Mais à y regarder de près, on sent qu'il n'est pas négligeable. Cette dualité de l'humour par exemple, cette bipolarité du trait d'esprit, cette dialectique de l'«à-la-fois» et de l'«en-même-temps» du rire, avec ses antithèses cent fois répétées (pleurs/rires, gaîté/tristesse, etc...), tout cela a été bien suggéré par notre auteur.

C'est At-Tawhîdi, un siècle plus tard, qui va nous rapporter un avis plus tranché, - philisophiquement je parle, - dans ses différents ouvrabes et notamment dans ses «Muqâbasât». (3)

---

(2) Le livre des Avares de ĠĀḤIẒ, traduction intégrale par Ch-Pellat, Paris 1951, p. 10.
(3) p. 274 (Le Caire 1347/1929).

Mais, en réalité, beaucoup de nos grands écrivains classiques, - et notamment Djâhiz, - n'ont pas été aussi dogmatiques ni aussi systématiques. Ils pensent qu'il est nécessaire qu'il y ait toujours quelque chose de contraire au bien, afin d'en apprécier la valeur. Djâhiz va même plus loin en montrant que tout dans le monde est un mélange. Le bien et le mal habitent en chacun de nous. L'homme sage est celui qui est à même d'établir un équilibre toujours précaire entre les éléments différents de ce mélange. Le tout est une question de dosage. L'excès mène toujours à son contraire. Trop de sérieux est insupportable. Trop de gaîté est indigne d'une âme noble.

Pour lui, l'Islam est une religion libérale qui ne peut s'accomoder d'aucun excès. Proscrire le rire est une conséquence absurde de l'attitude guindée de certains fanatiques. Une telle sévérité ne peut être justifiée ni du point de vue religieux, ni du point de vue historique. Le Prophète lui même n'a-t-il pas donné l'exemple en ce domaine ? N'a-t-il pas dit : « Rafraîchissez vos cœurs périodiquement, car s'ils deviennent ternes, ils seront aveugles » ? Alî b. Abî Tâleb a prescrit ce qui suit : « Reposez vos cœurs et infusez-leur la sagesse, de crainte qu'ils ne deviennent alourdis d'ennui, xactement comme vous le faîtes pour vos corps ». Et l'on peut allonger la liste des traditions, faits et gestes attribués au Prophète et à ses compagnons et qui montrent une grande tolérance à l'égard de la gaîté, à condition, toutefois, qu'elle soit «modérée». (1)

Ce n'est pas là la ligne suivie par Djâhiz et par lui tout seul. Presque tous les écrivains qui ont abordé le problème l'ont fait avec la même modération. Un hambalite puritain, Ibn al-Jawzî, a presque copié les arguments de Djâhiz en ce domaine, dans l'introduction de son «Kitâb al-Hamqâ wal-Mughaffalin» (Le livre des Etourdis et Distraîts). Le grand Ghazâli lui même, dans son œuvre capitale, le « Ihyâ », interdit seulement le rire grossier, tout en autorisant la plaisanterie si elle n'est pas déplacée. Le contrôle de soi n'est pas incompatible avec le rire et la gaîté, là où ils sont naturels, sincères et à propos.

D'ailleurs, Djâhiz ne se contente pas d'aborder le problème du point de vue strictement moral. L'aspect littéraire lui tient peut-être

(1) Ch-Pellat : « Seriousness and humour in Early Islam ». in Islamic Studies. II, 3, p. 360 - (Karachi, 1963).

I - Le dogme

Si la religion musulmane n'est pas seulement un dogme que ses adeptes doivent accepter, si elle est plus encore l'observance de règles de conduite à respecter quotidiennement, un problème se pose à nous dès l'abord, c'est celui du statut du rire et de la plaisanterie dans tel un système de croyances et d'idées.

Au premier abord, il paraît que la religion musulmane est farouchement monothéiste et qu'elle condamne catégoriquement toute espèce de badinage quelle qu'elle soit. A y regarder de près, on voit que les choses sont beaucoup plus nuancées. Peut-être que le dualisme de l'Islam est une de ses propriétés les plus caractéristiques. On peut distinguer dans l'histoire de la pensée musulmane tous les grands courants relatifs à ce mode de voir et d'agir.

La langue arabe, dont l'influence sur l'Islam est radicale, a une préférence constante, exagérée même, pour les termes antithétiques. Toutes choses sont composées de contraires : bien et mal, masculin et féminin, repos et mouvement, lumière et obscurité, etc... Voici un adage que tout le monde répète jusqu'aujourd'hui « Les choses ne peuvent se concevoir clairement que par leurs contraires ».

L'existence d'une réalité transcendante par rapport au monde sensible est une affirmation évidente pour un musulman. N'est-ce pas là le dualisme métaphysique ?

Les grands combats théologiques et mystiques ont eu lieu autour des trois couples primordiaux qui suivent, primo : la liberté et la nécessité ; secondo : la raison et les passions ; tertio : l'âme et le corps. Ce dualisme anthropologique est le plus net et le plus facile à suivre dans les textes et dans la vie.

Le devoir s'oppose presque toujours à la sensibilité dans la pensée musulmane. En même temps que ce dualisme éthique, n'est-il pas permis d'évoquer aussi ce qu'on peut appeler le dualisme cosmologique, le dualisme épistémologique, puisque la supposition de deux principes antithétiques est donnée, dès le départ, c.à.d. depuis le stade de la langue usuelle, comme un postulat de l'action et de la connaissance.

C'est là un ordre institué par Dieu pour rendre possible le salut des âmes, disent les dévots.

LE COMIQUE ET LE SERIEUX DANS LA LITTERATURE ARABE D'AVANT LA "NAHDA"

(Essai d'une synthèse)

Sadok LASSOUAD

Une visée théorique cohérente est nécessaire pour pouvoir appréhender un sujet comme le nôtre, dans sa problématique spécifique.

Cependant l'approfondissement d'une question ne peut être unidimensionnel. La lecture doit être plurielle et les perspectives complémentaires et convergeantes. «Rapport» et «interférence» sont les deux concepts de base de toute recherche en sciences humaines. Les angles de visée qui diffèrent sur un même problème sont le seul moyen d'éviter le myopue intellectuelle et d'atteindre à un degré d'objectivité suffisant.

Faire le tour de la question qui nous préoccupe nous paraît difficile. Nous essayerons au moins de ne pas esquiver les problèmes essentiels. C'est pourquoi l'optique historique se révèle ici aussi indispensable que les options «scientifiques». Aussi avons-nous été conduit à proposer le plan tripartite suivant :

1°) Le dogme - 2°) L'historique - 3°) L'esthétique -

En effet, les problèmes soulevés par le dogme islamique sont en quelque sorte spécifiques à la littérature arabe-musulmane. Les soulever contribuera à éclairer l'évolution d'un genre : ici le comique chez les Arabes. Par la présentation des courants les plus notoires en ce domaine, l'histoire littéraire est à même de nous éclairer sur les raisons des mutations successives du goût d'une société à travers son histoire.

Enfin, les instruments forgés par cet art du comique ne sont pas seulement le fait de l'esthétique. L'interroger sur les mécanismes spécifiques des figures essentielles du langage humoristique peut nous aider à voir que les appareils théoriques qui les soutendent sont des plus divers. Cela peut aller de la philosophie jusqu'à la pédagogie. C'est justement que nous allons démontrer.

pour que toutes les couches de la population (paysans et ouvriers compris) soient invités au banquet de l'esprit. Et la langue tunisienne, enrichie par la tradition, mais sans se laisser écraser par elle, n'a pas moins d'atouts que celles de ces peuples. Il y aurait là, pouvons-nous dire, une chance pour l'Humanité, une nouvelle fraîcheur, une nouvelle Renaissance qui lui viendrait cette fois-ci du Tiers-monde, ce plus qu'un milliard d'hommes, et où l'apport des Arabes ne doit pas s'évaluer seulement en barils de pétrole brut (dont la Tunisie du reste ne regorge pas !) mais aussi en une production culturelle de nouveau originale et vivante. C'est en tout cas la seule richesse à laquelle nous croyons.

Hédi BALEGH

«l'âge d'or» de la langue arabe classique : Sibawaih, Ibn Jenni, Ibn Mandhour, etc...

N'avons-nous pas alors à nous désaliéner, à nous guérir du traumatisme subi pendant très longtemps, en un mot à nous «apprivoiser» et à rappeler notre «mémoire» à laquelle on a désappris son chant naturel ? Nous avons aussi à apprivoiser notre peuple (analphabétisme!) et à donner à ces lecteurs en puissance de nouvelles habitudes culturelles pour qu'ils soient les consommateurs de cette production en langue tunisienne afin que les écrivains ne soient plus «orphelins de lecteurs» comme c'est le cas aujourd'hui chez nous de ceux qui écrivent soit en français soit en arabe classique. La tentative courageuse de Kateb Yacine en Algérie mérite d'être rappelée. Alors que ses œuvres en français n'ont touché qu'une infime minorité de lecteurs algériens ou maghrébins, il a suffi qu'il utilise dans son nouveau théâtre («Mohamed, prends ta valise», et «La guerre de deux mille ans») la langue du peuple pour que son public augmente considérablement. Parlant de cette intéressante expérience, l'auteur du «Cadavre encerclé» écrit dans un article publié par « Les Nouvelles Littéraires » du 5 février 1976 : « Mes deux dernières pièces « Mohamed, prends ta valise » et « La guerre de deux mille ans », ont été bien reçues par le public. Comment est-ce possible? J'ai eu la chance de rencontrer la jeune troupe de théâtre du Ministère du Travail et des Affaires sociales, « L'Action culturelle des travailleurs ». Nous créons ensemble depuis bientôt cinq ans et nous avons touché plus de cinq cent mille spectateurs qui ne m'auraient jamais connu si j'avais continué à écrire en français ».
Ainsi « les zéros ne tourneront plus en rond », comme dirait Malek Haddad, mais effectueront, en se libérant du cercle vicieux et magique de la tradition ou du déracinement, la jonction avec le peuple.

Ce sera non seulement une jonction nationale et arabe mais aussi humaine et universelle. En effet, cette quête de l'identité culturelle et linguistique, sorte de quête du Graâl de notre époque, est aujourd'hui l'aspiration de plusieurs peuples ou minorités linguistiques en voie de désaliénation, que ce soit en Europe (Occitanie, Bretagne, Alsace, Corse, Pays Basque, Irlande, Belgique flamande etc...), en Amérique latine ou en Afrique où déjà certains dialectes tels que le Swahili, le Haoussa le Manging, le Bambara, le Wolof, sont promus (ou en passe de l'être) langues nationales et langues d'enseignement et de culture

constructions, surtout les constructions. Quelle erreur ! « Et la plus grande de toutes les erreurs en matière d'écrire, c'est de croire comme font plusieurs, qu'il ne faut pas écrire comme l'on parle. Ils s'imaginent que quand on se sert des phrases usitées, et qu'on a l'habitude d'entendre, le langage en est bas et fort éloigné du bon style » . Ce n'est pas nous qui disons cela en cette fin de XXème siècle où l'humanité a dégagé un pied de l'ère de Gutenberg pour se placer dans celle de Mac-luhan, mais c'est le grammairien Vaugelas, puriste s'il en fut et du siècle le plus classique, le plus académique qui soit et le plus soucieux de beau langage. Oui, c'est une erreur, et la plus grande des erreurs en matière d'écrire, de croire qu'il faut pas écrire comme l'on parle... Avouons que notre littéraire post-classique est tombée dans cette erreur, mais non, quelles que soient ses limites et ses faiblesses, celle que j'ai essayé de présenter dans cette brève étude.

Celle-ci a existé contre vents et marées et contrecarrée même par l'école au seuil de laquelle, hélas ! la langue vraiment maternelle est abandonnée. Elle se développera à coup sûr si les conditions sont plus favorables et si surtout l'école, au moins dans le cycle primaire, ne se montre pas hostile à cette langue maternelle. Est-il besoin d'insister sur le fait que l'essor de cette littérature est lié à notre système d'enseignement comme du reste la rentabilité de notre pédagogie est tributaire de la considération de la langue parlée par l'ensemble de la collectivité tunisienne. Les experts de l'UNESCO n'ont-ils pas révélé en 1967 qu'il y a « génocide culturel chaque fois qu'il y a une exclusion de l'école d'une langue parlée par une collectivité ».

Entreprise difficile certes, mais exaltante. Nous ne nous cachons pas les difficultés ni les résistances de toutes sortes mais que d'horizons nouveaux apparaîtraient et quelle dynamique nouvelle serait imprimée à la vie sociale et au domaine de la recherche. Le premier travail consisterait à codifier la langue arabe parlée en Tunisie. Ce travail, qui a été déjà effectué de manière plus ou moins satisfaisante par plusieurs étrangers, peut l'être aussi par les usagers eux-mêmes de cette langue pourvu que l'entreprise ne soit plus considérée comme un tabou mais dans la ligne des travaux des grammairiens et des lexicologues de

et historique véhiculée par ce dialecte, présent dans tous les domaines de la vie, tout cela nous force aujourd'hui, nous qui cherchons ce que parler veut dire, à trouver un terme propre pour désigner ce parler qu'improprement et d'une manière « mektoubiste », on appelle dialecte et qui est en réalité une langue parlée par toutes les couches de la population de notre pays.

Depuis le 3ème siècle de l'Hégire et durant la langue période d'immobilisme s'est élevé un rideau de fer entre la langue écrite d'une certaine élite et celle de tout le peuple. Ainsi s'est créé et s'est consolidé ce qu'on peut bien appeler un apartheid linguistique au mépris des préceptes mêmes du Coran qui constitue, peut-on dire, la plus formidable révolution linguistique de tous les temps puisque lui aussi a fait d'un dialecte une langue humaine et qui n'est divine que parce que justement elle est profondément humaine et qu'elle doit évoluer aussi de façon humaine.

Notre intention était de lutter, dans la mesure du possible, contre certains tabous et défendre une conception chère à tous ceux qui «croient» à la littérature une fois débarrassée de ce reste dont parlait le poète. Qu'est-ce-que la littérature ? Et en quelle langue créer cette littérature ? Nous ne craignons pas de répondre que la littérature, c'est tout simplement la vie, et sa langue est celle de la vie, avec les mots de la tribu auxquels les meilleurs des écrivains essaient de donner un sens plus pur. C'est le peuple qui crée la langue et le rôle des écrivains est de perfectionner cette langue. A partir de cette matière brute qui passe à travers le «gueuloir», comme dirait Flaubert, ils créent leurs chefs-d'œuvre.

Comme notre goût a été perverti et par les siècles de décadence et par l'enseignement bâtard que nous avons reçu ! On nous a appris à parler comme des livres et à écrire comme des perroquets en étant la voix simiesque de nos maîtres. L'écrit au niveau de notre esprit et de notre sensibilité a fini par tuer le vivant. Et pourtant «Le verbe était verbe dans toute sa spendeur et sa force avant d'être écrit» (Ferdinand de Saussure). Ne sont littéraires, nous avait-on souvent appris, que les mots rares, brillants, sonores et grandiloquents. Les mots quotidiens et dans toutes les bouches étaient bannis ou à introduire honteusement avec «les menottes» des guillemets alors qu'ils circulent librement dans la vie courante. Même purisme appauvrissant pour ce qui concerne les

Dandin» de Molière), «Jha ou l'Orient en désarroi», «Al Borni wal-'Atra» de Raja Farhat, (troupe de Gafsa), «Noces» et «L'Héritage», les deux succès de «la troupe du nouveau théâtre» constitué par des professeurs du Centre d'art dramatique de Tunis (Mohamed Driss., Fadhel Jaziri et Fadhel Jaâbi) qui ont réussi à fournir un travail extrêmement consciencieux et méthodique tant au niveau de la langue qu'au niveau de la mise en scène et de l'interprétation (1). Il serait injuste d'oublier les trois succès populaires de la troupe du Maghreb arabe, dirigée par Lamine Nahdi, qui a fait table rase du passé pour créer un théâtre original qui brasse les problèmes brûlants de la société tunisienne en une langue accessible à tous. Le registre est encore celui de la farce mais n'est-il pas aussi celui des premières œuvres de Molière ? En tout cas les pièces présentées par cette jeune troupe ont remporté un vif succès non seulement en Tunisie mais aussi en Algérie et en France devant le public des ouvriers immigrés. De cette troupe qui a déjà un assez riche répertoire et qui a opté pour la création collective, citons notamment, «Ferr Ferr» (onomatopée qui désigne la fuite), «Al-Karrita» (La charette) et «Al-Qafizoune» (Les parvenus).

Cela dit, nous avons des statistiques précises sur le nombre des pièces théâtrales produites par des Tunisiens et projetées à la télévision en 1972. Elles ont été établies par M. Mohamed Ali Hasni dans le cadre d'un mémoire d'études supérieures présenté à L'Institut de presse et des sciences de l'information.

Pièces en langue tunisienne	:28	pourcentage :	93%
Pièces en langue arabe classique	: 2	pourcentage :	7%
Feuilletons en langue tunisienne	: 5	pourcentage :	100%
Feuilletons en arabe classique	: 0	pourcentage :	0%

CONCLUSION

Le but de cette étude était, entre autres, une recherche du mot propre. Le parler tunisien est-il un dialecte ou une langue ou du moins présente-t-il toutes les virtualités extraordinaires d'une langue ? Sa longévite, (sept siècles au moins si l'on part du témoignage, mais sûr cette fois-ci, d'Ibn Khaldoun), la synthèse qu'il a réussi à faire de toutes les composantes de notre histoire millénaire avec tous ses heurs et ses malheurs, l'abondance et l'importance de toute la production littéraire

(1) Cf. aussi leur dernière pièce en arabe tunisien, (aṭ-tahqiq) (L'Instruction) qui a remporté un vif succès au cours des festivals d'été en 1977.

de cet échec, du reste tout à fait relatif, ne réside-t-elle pas dans le fait surtout que ces jeunes ont été privés des moyens de diffusion qui les avaient fait connaître : Revue de la maison de la culture Ibn Khaldoun (supprimée), supplément culturel d'al-'Amal (supprimé aussi en 1973), hostilité de la revue « Al-FiKr » (exprimée par son directeur en 1972) à toute publication dans ses colonnes de poèmes ou de nouvelles en « dialectal ». La Maison Tunisienne de l'Edition, elle-même, a interrompu en 1974 la publication des contes de Laroui dont deux tomes seulement ont vu le jour malgré le succès commercial de cette opération et surtout la promesse de les publier intégralement au rythme d'un volume tous les ans. (1)

Mais l'échec relatif de cette « avant-garde » (pour les raisons précédemment évoquées) ainsi que ce que l'on peut appeler la querelle des Anciens et des Modernes, ont fourni l'occasion de réfléchir sur les problèmes de la création littéraire. Des habitudes séculaires ont été ébranlées, une inquiétude est née, de grandes possibilités ont été entrevues. Mais peut-être aussi que la conjoncture politique qui prévalait et prévaut encore dans le monde arabe n'est pas favorable à l'éclosion de pareils bourgeons.

Cette éclosion se fit pourtant dans le monde du théâtre, genre oral, moins exposé aux obstacles de l'édition et surtout moins écrasé ou pas écrasé du tout par la tradition. La création des troupes régionales, le déroulement de festivals annuels à Carthage, Hammamet, Korba et La Goulette, etc., l'instauration depuis 1962 d'une semaine du théâtre, ont vigoureusement stimulé la création théâtrale en Tunisie qui se fait essentiellement aujourd'hui en langue tunisienne. Aussi le théâtre est-il actuellement le genre littéraire le plus prospère dans notre pays. C'est là que la langue du terroir a trouvé le terreau le plus favorable. Le cinéma lui est aussi accueillant et quelques romans tunisiens ont été adaptés avec succès à l'écran mais cette fois entièrement en langue tunisienne : «Khlifa Lagraâ», «Et demain...» (du roman d'A. Ben Cheikh, «Wa nacibi minal-Oufoq»), «Fi blad at-Taranannì», etc...

De l'abondante production théâtrale émergent des pièces de qualité où l'arabe parlé tunisien se révèle langue littéraire : citons en vrac, «Al-Hani Bouderbala» (une adaptation de Moncef Souissi de «Georges

(1) A l'heure où nous corrigeons cette épreuve, il nous plaît de signaler la parution du troisième tome des Contes de Laroui.

Au début de cette étape, Tahar Hammami, professeur d'arabe et auteur de nombreux poèmes en langue tunisienne, publie dans le supplément culturel d'Al-Amal du 19 mai 1972, un article manifeste où il fait part de son expérience en formulant les raisons qui le poussent à écrire en tunisien, lui qui a commencé par composer des poèmes en arabe classique publiés dans un recueil intitulé « Al-Hiçar » (Blocus). Cet article porte le titre suivant : « لماذا أصبحت أكتب بالتونسية » (Pourquoi j'écris maintenant en tunisien). Tahar Hammami énumère les raisons suivantes :

1) Lien avec le lecteur et poésie pour tous.
2) Vaines difficultés de l'arabe classique que personne ne parle naturellement même parmi les lettrés.
3) Rythmes de la langue arabe éloignés de la vie ; d'où beaucoup de problèmes artistiques pour le poète.
4) Artifices comiques d'une langue arabe truffée d'expressions tunisiennes soumises aux flexions casuelles
5) Avec l'adoption de l'arabe tunisien, on mettra un terme à l'exil linguistique, aux complexes et aux inhibitions de toutes sortes dans le domaine de la création littéraire.
6) L'arabe classique lui-même n'était à l'origine, après tout, qu'un dialecte.
7) La considération des langues locales ne nuit pas à l'unité du monde arabe qui peut être construite sur des critères plus rigoureux.

Ainsi, pense Tahar Hammami, les Arabes peuvent sortir de la « civilisation du verbe » pour enter réellement dans celle de l'action. L'auteur de « Blocus » dit encore qu'il ne renonce pas définitivement à l'écriture en arabe classique tant que la situation de bilinguisme ou de trilinguisme prévaut dans le pays.

Telles sont les principales idées de cet important article.

Mais pour de nombreuses raisons, ce mouvement poétique n'a pas totalement abouti. Il était constitué par un groupe d'étudiants qui se sont séparés après qu'ils eurent terminé leurs études. L'intransigeance idéaliste, le radicalisme juvénile de leurs positions et la ruptures brutale avec le passé sont aussi les causes de cet échec. Mais la raison majeure

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal»
Avec la voie lactée
Avec le ciel avec la mer
Et les pieds d'Arbia

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
بصوت الموال
بضو التبنيه
بالسما بالبحر
وبساقين عربيه

* ** *

...Et Arbia n'est qu'une voix
Une voix qui vogue sur l'onde de
la vie et de la mort

وعربيه ما هى الا صوت
يعوم فى موج الحياة والموت

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
Avec les grappes du palmier

بقلب الموجة الكحلة
وبعراجن النخلة

* ** *

Et Arbia se lavera les cheveux
entre mes bras
Rêvera avec mes mains
Et ouvrira le jour sur ma bouche

وعربية تغسل شعرها ما بين يديا
تحل النهار على فمى
وتخزر بعينيا

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal»
Avec la voie lactée

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
بصوت الموال
وبضو التبنيه

* ** *

Et Arbia marchera toute nue à
travers le pays
La reconnaîtront les foutus par
l'or des maîtres
Elle s'en ira les visiter
Les rendra beaux
Les armera
Leur montrera le chemin
D'amour
De liberté

وعربية تمشى عريانه فى البلاد
يعرفوها الا هتكهم رزق لسياد
تزورهم
تجملهم
تسلحهم
وتوريهم الثنيه
الى اسمها الحب والحرية
بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة

Avec la mer
Que de feux ne puis-je allumer
Que de coquillages que de brumes
Habiter dissiper
Et que d'arc-en ciel former
Pour la tête d'Arbia

بالبحر قداش نشعل من نار
قداش نسكن من محار
وقداش نفسخ من عميه
قداش من قوز قزح لراس عربية

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal»
Avec le ciel
Que de soleils faire surgir
Et que d'ombres au pieds du mur
Et que de voies lactées sur le corps de la nuit
Et que de tuniques pour la poitrine d'Arbia

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
وبصوت الموال
بالسماء قداش نعمل من شمس
وقداش من ظل جنب الحيط
وقداش على بدن الليل تضوى التبنيه
قداش من فرمله لصدر عربية

* ** *

Avec le cœur noir de la vague
Les grappes du palmier
Le cri du «Mawwal»
Avec la voie lactée

بقلب الموجة الكحلة
بعراجن النخلة
بصوت الموال
وبضو التبنيه

* ** *

Avec les pieds d'Arbia
Que de villages ne puis-je libérer
Et que de chemins dans la nuit tracer
Et que de soleils et que d'arbres
Et que de murailles et que de marches
Pour rencontrer Arbia

بساقين عربيه
قداش نحرر من دشرة
وقداش فى الليل نحل من ثنيه
وقداش من شمس وقداش من شجرة
وقداش من صور وقداش من درجة
باش نشوف عربية

Mais la démarche des poètes de cette avant garde est beaucoup plus intéressante. Ils se libèrent d'abord de la prosodie khalilienne et du vers libre arabe qui en a gardé quelques mesures et qui a maintenu la «tyrannie» de la rime, en créant cette poésie «sans entraves» (mentionnée ci-dessus) où le vers est libre cette fois-ci mais au sens occidental du terme.

Ce rythme nouveau cherche à traduire la réalité tunisienne présente dans l'œuvre de ces poètes avec le vendeur de « Robba vecchia » et « Le cireur » (Habib Zannad), les rues et les odeurs de Halfaouine (Salah Garmadi) ou le train de Kalaâ Jerda (Tahar Hammami). Après s'être débarrassés des mesures anciennes, ces poètes introduisent dans un premier temps des expressions tunisiennes mais soumises aux règles de la déclinaison classique, et, dans un second temps, ces expressions sont employées telles quelles. Certains de ces poètes, dans une dernière étape ont abouti au poème composé entièrement en tunisien. C'est le cas de Tahar Hammami, Mokhtar Loghmani (1) (celui-ci composait indifféremment en tunisien ou en arabe classique), d'Abdelhamid Khraïef et de Moncef Ghachem (auteur aussi de nombreux poèmes en français). Voici « عربية » (Arbia), un poème de Moncef Ghachem, composé en arabe tunisien, où l'auteur renoue avec la tradition populaire tout en la rénovant au niveau de l'expression et de la sensibilité.

ARBIA (1)	**عربية**
Avec le cœur noir de la vague	بقلب الموجة الكحلة
Les grappes du palmier	بعراجن النخلة
Le cri du «Mawwal» (2)	بصوت الموال
Avec la voie lactée	بضو التبنيه
Que de mers ne puis-je créer	قداش نعمل من بحر
Et que de cieux	وقداش من سما
Et que de bracelets pour les pieds d'Arbia	قداش من خلخال لساقين عربيه

(1) Jeune poète au talent prometteur, décédé à l'âge de 24 ans en 1976.

(1) Poème traduit par Salah Garmadi et paru dans la revue " Alif " - (N° 6).

(2) Complainte arabe.

picaresques à travers les régions de la Tunisie ou les ruelles de Tunis ; « الشيات » (Le cireur) de Salah Garmadi ; « ونصيبي من الافق » (Et ma part d'horizon ?) D'Abdelkader Ben Cheikh ; « النبت » (Le déraciné) d'Abdelmagid Attia.

Si nous avons cité ces auteurs, c'est qu'indépendamment de la trame, de la «chair vive» (pour reprendre le titre d'un recueil de Garmadi) de leurs œuvres qui sont tunisiennes, ils utilisent aussi dans leurs dialogues (Ben Cheikh, Hamzaoui et Garmadi) la langue tunisienne ou une langue arabe très simple comme celle de Douagi, et qui en est très proche. (Attia).

Cette tunisification de notre littérature au niveau des thèmes et même de l'expression sera revendiquée avec plus de netteté et d'exigence par les écrivains de la génération suivante qui ont tous grandi dans une Tunisie indépendante et qui ont tous étudié à Tunis, à la différence de leurs aînés, fait important à noter, qui avaient terminé leurs études à Paris, au Caire ou dans telle autre ville universitaire d'Orient ou d'Occident.

Ces jeunes écrivains ont formé ce qu'on a appelé « L'Avant-Garde littéraire «At-tali'a» « الطليعة » qui est apparue vers 1968. Ils se sont libérés de certains tabous tels que la notion de langue «sacrée» et «sacralisée». Ezzédine Madani (auteur par ailleurs de trois pièces inédites en langue tunisienne) fait éclater dans «L'homme zéro» les structures de la langue coranique et truffe sa prose d'expressions du terroir en se dégageant aussi du canevas du roman traditionnel. Samir Ayadi et Mahmoud Tounsi adoptent aussi la même démarche, le premier dans « صخب الصمت » (Le vacarme du silence), le second dans « نفضا » (Espace) qui comporte une nouvelle intitulée «اصحن كفتاجي بالعظمة» (Un plat de Kaftagi avec un œuf). Autant dire que les recettes littéraires cherchent à se diversifier, à se renouveler mais surtout à fournir un goût et une couleur frappés au sceau de la personnalité tunisienne. Salem Ounaïs dans ses nouvelles publiées dans «Al-Fikr» (qui a d'ailleurs accueilli à cette époque, 1968-1972, toute la production de l'Avant-Garde) emploie l'arabe tunisien mais soumis aux normes de la langue «sacrée» et il en tire des effets irrévérencieux et parfois désopilants.

l'arabe parlé, la forme spontanée de notre expression. Il répond au grief majeur fait souvent à la littérature en «dialectal» qui risque de ne pas être comprise par tous les Arabes. C'est déjà beaucoup, réplique Béchir Khraïef, si mes concitoyens auxquels je m'adresse essentiellement me lisent et me comprennent. Et rien n'empêche les autres lecteurs orientaux et maghrébins de se familiariser avec notre langue qui ne diffère pas beaucoup de la leur ». (Réponse à une critique de Barg-Ellil). L'importance de ces deux articles de Khraïef vient du fait que pour la première fois un auteur justifie par écrit son choix linguitique et le défend par des arguments marqués au sceau du bon sens mais aussi en liaison étroite avec les critères de la création artistique. Pour la première fois le «mektoub» (l'écrit) et sa tyrannie sont remis en question.

Quant à l'œuvre proprement dite de Béchir Khraïef, elle est une savoureuse peinture du Jérid tunisien et des souks de la Médina. L'auteur a su camper des personnages vrais et simples qui touchent par leur profonde humanité. La peinture délicate des sentiments et la profondeur de l'analyse psychologique ont permis à l'auteur d'éviter l'écueil du régionalisme. En effet le Jérid et le palmier ne sont-ils pas pour Béchir Khraïef, en quelque sorte, ce que sont les Landes et le pin pour François Mauriac ou le Berry pour George Sand ? Ça et là quelques termes du terroir qui prouvent la richesse extraordinaire de la langue du Jérid mais l'ensemble de l'œuvre est accessible sans difficulté à l'ensemble des Tunisiens.

D'autres écrivains vont se heurter aux mêmes problèmes que Béchir Khraïef. Remarquons que chez eux comme chez leurs devanciers directs il y a une «tunisification» de la littérature au moins au niveau des thèmes. C'est de la Tunisie qu'ils parlent et des problèmes qui se posent à la société tunisienne, ce qui ne fut pas toujours le cas de la littérature arabe des siècles précédents dont même les thèmes étaient des thèmes d'imitation. Les titres des nouvelles et des romans sont bien de chez nous comme leur topographie. Voici quelques-uns de ces titres : « بدودة مات » (Boudouda est mort), « ترننو » (Tarnanno) avec pour sous-titre le dicton tunisien « اتعيش وتربى الريش » (Puisses-tu vivre et t'enrichir), de Rached Hamzaoui qui évoque dans ces œuvres Thala, Tunis et Bizerte et les pérégrinations de ses héros

par la masse. C'est pour cette raison que la littérature et la poésie populaire auraient dû occuper la place qui est la leur auprès du peuple et qu'ils doivent être sa littérature et sa poésie. Actuellement, la meilleure solution pour rallier tout le monde et créer de fructueux dialogues serait la création d'une langue «tierce», régie par quelques règles et qui serait un mélange d'arabe dialectal et d'arabe classique. Cette entreprise allègerait le dur labeur qui éreinte nos enfants à l'école car le progrès des hommes est lié aux techniques qui facilitent la lecture et rendent l'enseignement moins lourd ».

Avec Abdelaziz Laroui, Béchir Khraïef est celui qui a enrichi le plus la bibliothèque de la littérature tunisienne d'expression tunisienne. Héritier d'Ali Douagi, il a écrit par fidèlité artistique les dialogues de ses romans et nouvelles en tunisien, la langue effective de ses personnages. Mais remarquons tout de suite que c'est aussi la langue non moins effective des auteurs, si puristes qu'ils soient, qui, par coquetterie littéraire et pour ne pas heurter les lecteurs (dont c'est la langue aussi d'ailleurs!) préfèrent rédiger les passages d'auteur et les commentaires en arabe classique. La première œuvre de Béchir Khraïef, « ليلة اللوطية » (Nuit de noces) est publiée en 1973. Malgré cette concession (seulement les dialogues sont rédigés en tunisien), l'œuvre souleva l'indignation des puristes qui ne pardonnèrent pas à ce Zitounien de n'avoir pas utilisé l'arabe littéraire de bout en bout. De tempérament artiste mais peu combatif, Béchir Khraïef se tut pendant 20 ans, mais il revint à la création littéraire après l'Indépendance avec trois romans, «Iflas» « افلاس » (Faillite), «Barg Ellil» (برق الليل) (le nom d'un esclave noir) et « الدقلة في عراجينها » (Régimes de dattes) ainsi qu'un recueil de nouvelles, «Machmoum al-Fell» « مشموم الفل » Les dialogues sont toujours en tunisien et l'auteur qui a eu le temps de méditer son art publie aussi deux écrits d'une importance capitale. Le premier dans le numéro d'«Az-Zahou» du 17 mars 1962 (Réponse à une critique de «Barg Ellil») et le second dans la revue «Al-Fikr» de Juillet 1959 : « خطر الفصحى على العربية » (Le danger que représente l'arabe classique pour l'arabe).

L'auteur réplique aux puristes, défend la langue du peuple et l'évolution tout à fait normale et inéluctable de la langue classique. Il insiste sur le fait que tout ce qui s'écrit en classique est en réalité traduit de

tunisienne, « متحف الاغاني » (Le Musée de la chanson), l'autre à la radio, qui réunit un grand nombre de poètes populaires encore vivants, « قافلة تسير » (La caravane en marche). Si l'on y trouve une production abondante, en revanche, le caractère thuriféraire de cette poésie populaire nous fait parfois regretter la spontanéité de celle de l'époque précédente.

Il faut remarquer aussi que, paradoxalement, les journaux en langue tunisienne ont cessé de paraitre à partir de 1962, après l'essor qu'ils connurent durant les années 30 - 40. Un seul hebdomadaire fut lancé en 1971, « أضواء المدينة » (Les lumières de la ville), qui s'éteignirent quelques mois après. Ces journaux rédigés dans une langue comprise par tout le monde, sont connus par leur esprit frondeur et leur verve satirique. C'était leur critique acerbe et drôle en une langue truculente qui faisait leur succès au temps du colonialisme. Privés de cet esprit-là, ils ne pouvaient que péricliter et leur disparition est liée au problème de la liberté d'expression dans toute sa verdeur dans un pays nouvellement indépendant. En 1973, apparaît un hebdomadaire « بلادي » (Mon pays) de la presse du Parti, qui s'adresse surtout aux ouvriers émigrés et qui contient quelques rubriques seulement dans la langue parlée de «Biladi» (mon pays). Celle-ci, qui continue à trôner dans le domaine de la vie, s'est surtout réfugiée, pour ce qui concerne la production littéraire, à la radio et à la télévision, contrôlées par l'Etat, et qui diffusent régulièrement et abondamment des chroniques, des feuilletons, des pièces de théâtre en arabe tunisien.

C'est que le choix ou l'utilisation de la langue ne sont jamais gratuits comme le disait, nous l'avons vu précédemment Ibn Khaldoun. Surtout dans le monde arabe où il revêt un aspect politique et même (et surtout !) religieux !. Et pourtant le développement réel du monde arabe (lutte efficace contre l'analphabétisme, scolorisation sans déperditions importantes, maîtrise de la nature ambiante et de soi, revalorisation du travail manuel, etc...) et les chances d'une démocratie effective sont liés à l'adoption d'une langue arabe moderne parlée par tout le monde. Notons cette déclaration du Président Bourguiba au Congrès des amateurs des Belles-Lettres, à Monastir le 28 juillet 1968 : « La langue que parle le peuple et que comprend tout Tunisien quels que soient son degré de culture, la région dont il est originaire et les différences entre les dialectes, n'est pas l'arabe classique mais l'arabe parlé

langue qui fait de larges emprunts au parler tunisien ? Avec l'accès du pays à l'Indépendance en 1956, la promulgation audacieuse du Code du Statut personnel qui «émancipait» la femme, 13 août 1956, l'avènement de la République, le 25 juillet 1957, et l'espoir légitime de démocratisation de l'outil d'expression, il y eut une prise de conscience linguistique surtout d'abord chez quelques intellectuels tunisiens qui avaient effectué leurs études supérieures en France, puis chez quelques étudiants formés à l'Université de Tunis et qui n'ont étudié ni en Occident ni en Orient.

C'est parmi ceux-ci que nous allons retrouver quelques adeptes de la poésie dite «sans entraves» (في غير العمودي والحر) , qui ont dégagé dans un premier temps la poésie tunisienne des règles khaliliennes (Habib Zannad, Tahar Hammami, Fadhila Chabbi, Touhami al-Kar, Mokhtar Loghmani, etc...) puis, dans un second temps, de la syntaxe de Sibawaih pour adopter celle du peuple. (Tahar Hammami, Moncef Ghachem, Mokhtar Loghmani). A ces poèles-là qui veulent se démarquer de la poésie populaire «folklorisante», importe surtout le contenu que peut véhiculer cette langue. C'est que la prise de conscience linguistique est aussi prise de conscience politique. Celles-ci sont accompagnées, pour la première fois dans l'histoire de notre pays, d'un début de théorisation, comme chez Tahar Hammami, auteur d'un article paru dans le supplément culturel «d'al-Amal» du 19 mai 1972 et intitulé « لماذا أصبحت أكتب بالتونسية » (pourquoi j'écris maintenant en tunisien), qui fait écho à un article-manifeste de Béchir Kraïef, « خطر الفصحى على العربية » (Le danger que représente l'arabe classique pour l'arabe), paru en juillet 1959 dans la revue « Al-Fikr ».

Quoi qu'il en soit, c'est durant cette période qu'une partie de la littérature populaire fut exhumée grâce aux soins du Ministère de l'Information et de la Culture et au Travail de Mohamed Marzouqi qui produit depuis longtemps, une émission hebdomadaire consacrée à la poésie populaire, « شعراء أبطال » (Des poètes héroïques). Aucun engagement, cependant, de la part de celui-ci, de formation traditionnelle, en faveur de la langue tunisienne. L'attitude d'Abdelmagid Ben Jeddou, de même formation, est identique à la sienne. Celui-ci produit deux émissions, l'une à la télévision consacrée à la chanson

Sur son lit de mort et avant de rendre le dernier souffle, Chadli Khaznadar compose son dernier poème dans la langue maternelle :

« صحة بنادم تاج ما يتراشى

أما المريض يراه بعين باكى

ريتو بعينى اليوم فوق فراشى

يا رب تلطف ، ليك وحدك شاكى »

« La santé, couronne invisible,

Que le malade voit trop bien avec des yeux habitués aux pleurs.

Je l'ai vue aujourd'hui au-dessus de mon lit,

Pitié, ô mon dieu ! à qui seul je me plains ».

III. PRISE DE CONSCIENCE LINGUISTIQUE ET DEBUT DE THEORISATION DE 1960 A NOS JOURS.

Jamais les problèmes linguistiques ne se sont posés avec autant d'acuité et même de passion comme en cette période. Après l'accès de la Tunisie à l'Indépendance, certains intellectuels pensaient que la récupération de l'identité politique devait s'accompagner de la récupération de l'identité culturelle. Ces préoccupations n'étaient pas celles de la génération précédente dont le principal objectif était surtout la libération territoriale et qui utilisait indifféremment l'arabe classique, l'arabe tunisien ou même le français. Mais le problème linguistique s'est cristallisé après l'indépendance. En quelle langue écrire ? En arabe classique ou en tunisien ? Le français, à qui profite en réalité cette dissension, et malgré l'existence d'une assez abondante production en langue française, malgré aussi l'adhésion de la Tunisie pour des raisons «d'ouverture» (التفتح) sur le monde moderne à la francophonie, est senti comme une langue étrangère, privilégiée cependant pour des raisons historiques par rapport aux autres langues étrangères.

Mais les deux tendances qui se sont dégagées posent le problème (souvent en français d'ailleurs !) dans un contexte national. L'arabe classique et moderne ou l'arabe tunisien ou même cette troisième

l'attention des auditeurs. Avec lui on peut dire que la langue tunisienne a atteint sa phase classique. On peut le considérer comme le «Abdallah Ibn al-Muqaffā» de la langue tunisienne. C'est ainsi du moins que l'a jugé un fin lettré, Othman Kaâk, au cours de la célébration du quarantième jour de la mort de Laroui, en Août 1971. Outre deux cents contes dont on a publié à peine une vingtaine en deux volumes, Laroui nous a laissé une pièce de théâtre, (الجمل ضحك ضحكة) (Le chameau a ri une fois), de nombreux sketches radiophoniques et des chroniques quotidiennes à la radio, étalées sur une période de trente ans et qui sont d'un grand intérêt non seulement linguistique mais aussi historique et sociologique.

A ce groupe de «Taht as-Sour» il convient d'ajouter aussi deux autres grands poètes qui ont écrit tantôt en classique tantôt en tunisien. Le premier est Ahmed Kheireddine, le père de «Haj Klouf» (célèbre feuilleton radiophonique) et l'auteur de nombreuses chansons en langue tunisienne réunies en un recueil publié par la Maison tunisienne de l'édition en 1968 avec une importante préface d'Othman Kaâk. Le second est Chadli Khaznadar, le Prince des Poètes, qui n'a pas dédaigné non plus la Muse populaire dont il a reconnu les mérites dans le poème suivant d'inspiration patriotique :

« الصوت صادى من عروش أفادى اكهرب قلوب الناس كيف انادى

من كنينى خارج ضارب بسهمى فى الكلام الدارج

منجد صندى ما تحب عبارج تشعل النار اذا قدحت ازنادى »

« Ma voix sort des racines de mon cœur

Electrisant les cœurs des gens lorsqu'elle les appelle.

Elle sort du plus profond de moi-même ;

Mes mots, comme des flèches, je les choisis dans la langue quotidienne.

Langue vigoureuse et ennemie des circonlocutions.

Elle embrase les cœurs lorsque je passe à l'action ».

De ce groupe de «Taht es-Sour», deux figures surtout émergent : celles d'Ali Douagi et d'Abdelaziz Laroui. Celui-ci peut être considéré comme le père de la prose tunisienne. Son nom, en tout cas, est devenu synonyme de la langue tunisienne puisque le peuple en parlant d'elle et pour rendre hommage à celui qui en avait usé avec tant d'expressivité, d'élégance, de charme et d'humour, avait coutume de dire : « Lūgat al-'Aoui», «la langue de Laroui».

Outre les chansons, les articles de journaux, Ali Douagi a enrichi la littérature tunisienne d'expression tunisienne de nombreux sketches radiophoniques, embryons des futures pièces de théâtre en tunisien. Il est aussi le précurseur des nouvellistes et des romanciers qui rédigeront leur dialogue en tunisien. Sa prose classique, dépouillée des colifichets de la rhétorique rase la langue parlée. Un pas de plus, une recherche en plus dans la technique de l'expression et il y tombait. Il y est tombé, d'abord dans les dialogues (cf. «Le lampadaire éteint» (المصباح المظلم)) du recueil de nouvelles (سهرت منه الليالي) (A cause de lui, j'ai veillé tant de nuits), puis dans les contes et nouvelles de bout en bout. (cf. «Founa philosophe» (فونه تتفلسف) .Il a ouvert ainsi la voie aux romanciers et nouvellistes de la génération suivante : Rached Hamzaoui, Abdelkader Ben Cheikh, Salah Garmadi et surtout Béchir Khraeïf.

Mais c'est l'œuvre d'Abdelaziz Laroui qui constitue incontestablement le plus grand monument de la littérature tunisienne d'expression tunisienne. Grâce à la radio, Laroui est devenu le « Fdaoui » national et même maghrébin puisque ses contes et ses chroniques étaient suivis au-delà de nos frontières par les auditeurs libyens et algériens. Laroui a puisé la plupart de ses contes dans le répertoire populaire mais il les a marqués de son style personnel tout comme La Fontaine empruntait le sujet de ses fables aux Anciens mais les racontait de manière neuve, originale et inimitable. Ayant fait son tour de Tunisie linguistique en exerçant de nombreux métiers, Laroui a assimilé au contact du peuple une foule d'expressions et de proverbes, de tournures linguistiques. Aussi son «dialecte» monastirien tout d'abord, puis tunisois, est-il devenu une véritable langue tunisienne comprise et dégustée par l'ensemble des Tunisiens à quelque couche de la population qu'ils appartiennent. C'est que Laroui était aussi un merveilleux conteur qui, par son humour, son esprit critique, sa langue incantatoire savait capter

Cette période fut aussi une période faste pour le journalisme en langue tunisienne égayée par les caricatures des humoristes. De véritables « Canards enchaînés » locaux qui amusaient par leurs chroniques truculentes les lecteurs et brocardaient les autorités du Protectorat en soutenant le Néo-Destour. De 1930 à 1960, on ne dénombre pas moins de seize titres de journaux réguliers ou éphémères tels que «Az-zahou» (La Joie), «Ach-Chabab» (La Jeunesse), «An-Nadim» (Le Commensal), «Al-Watan» (La Partie), «As-Sūrūr» (La Gaité), «Kol say bil maksūf» (Cartes sur table), «Al-Farzazzu» (La Cigale), etc... En lançant son journal «As-Surūr», Ali Douagi qui a pris comme symbole la figure légendaire du chanteur populaire Galadima, justifie ainsi son entreprise dans un texte manifeste : « Le peuple travaille : l'ouvrier à son usine et le paysan à son champ. Et, «As-sourour» les délasse et les déride. C'est le seul journal populaire où l'homme du peuple trouve l'utile et l'agréable, ce qui allège son dur labeur et l'aide à supporter ces pénibles temps de crise ». Après avoir parlé des journaux à « aristocratique culture », Ali Douagi ajoute : « Il n'en est pas de même pour nous. Nous sommes du peuple, de son niveau et du niveau de sa culture... Nous ne différons du peuple qu'en ceci : le peuple travaille, et nous, nous chantons pour lui ».

L'œuvre de Bayram et-Tounsi, le compositeur de quelques merveilleuses chansons d'Oum Kalthoum, est aussi importante que celle d'Ali Douagi dans le domaine du journalisme et de la poésie populaire. Se déplaçant d'un pays arabe à un autre, Bayram et-Tounsi, dont se réclament aujourd'hui de grands poètes populaires égyptiens tels qu'Ahmed Fouad Nagam ou Abderrahmane al-Abnoudi, a contribué à l'essor de la langue tunisienne aussi bien que de la langue égyptienne par des poèmes d'une frémissante sensibilité et d'une facture impeccable qu'anime un souffle révolutionnaire avec des exigences démocratiques. Il a su faire du «dialectal» un outil d'expression perfectionné à tel point que l'écrivain égyptien Mahmoud Taymour, défenseur de la langue classique, a cru bon d'attirer l'attention sur ce qu'il pense être un danger pour cette langue : l'essor du « dialecte ». Il a tiré la sonnette d'alarme « انى لأخشى على العربية الفصحى من بيرم التونسى » en déclarant : « Bayram at-Tounsi me fait beaucoup craindre pour le sort de l'arabe classique ». Déclaration qui révèle une certaine mentalité.

tunisienne des contes, des nouvelles, des poèmes et des chansons. Le même miracle artistique, dirions-nous, va se produire dans cette enclave au cœur de la Médina tunisoise que celui, mutatis mutandis, qui se produisit quelques siècles plus tôt en Andalousie lorsque des poètes se libérèrent des entraves syntaxiques et prosodiques pour composer leurs «Azğāl». Là encore, il s'agit d'artistes que les expériences ont mûris, que la vie a meurtris, auxquels on ne pouvait plus en faire accroire et qui ont cherché à faire passer leur expérience personnelle dans la langue quotidienne, celle du vécu et de l'authentique. La fidèlité à eux-mêmes et à leur milieu est le souci constant de ces auteurs qui se sont dégagés de l'imitation pour traduire leur être profond.

« هذه غناية جديدة   ميزانها الآهات والتنهيدة »

« Voici une chanson nouvelle dont les mesures sont les «ahat» et le soupir »

dit Mohamed Laribi, en un vers qui résume parfaitement les aspirations de cette nouvelle littérature qui s'est dégagée de l'ornière de l'imitation et de la grandiloquence.

Grâce à ces poètes, la chanson tunisienne a connu son âge d'or. La musique de Khémaïs Ternane ou de Mohamed Triki, la voix de Saliha, d'Ali Riahi ou de Hédi Jouini ont trouvé des paroles « non de vent ains de chair », comme eût dit Montaigne qui affectionnait lui aussi « le parler simple et naïf tel sur le papier comme à la bouche ». Parmi ces poètes-chansonniers citons surtout Ali Douagi, Mahmoud Bourguiba, l'humoriste Salah Khémissi, Abderrazaq Karabaka, l'auteur de deux vers qui chantent encore dans les mémoires :

كسرت الكاس   وبدموا محيت المكتوب
وكذبت الناس   الي قالوا : محال يتوب

« J'ai cassé mon verre et avec son sang, j'ai effacé le Mektoub, faisant mentir ainsi ceux qui ont dit : Impossible qu'il se repentisse ».

De Karabaka citons encore le début de sa célèbre élégie :

« ك ابغيت اطير يا حمامة   تبقى على خير وبالسلامة »

« Puisque tu désires t'envoler, ô colombe
Eh bien ! bonne chance et salut ».

touristes étrangers ne différant guère du spectacle de nos ancêtres que par ce qui nécessite notre précipitation continue vers le gouffre de la mort ».

Quant à Chabbi, l'auteur de « Agāni al-Hayat » (Les Chants de la Vie) mais aussi de cette courageuse conférence « Al Hayal as si'ri inda al-arab » (الخيال الشعرى عند العرب) ,il nous a laissé dans ses «Mémoires» (مذكرات) une page extrêmement précieuse, datée du 13 janvier 1930. Il s'agit d'une discussion entre Chabbi et ses amis hommes de lettres, Zine al-Abidine Snoussi et Brahim Bouroq'â, sur la langue et la littérature arabes populaires. Elevé dans un milieu conservateur, nourri de belles-lettres arabes, le zitounien Chabbi était certes pour un arabe classique mais vivant, savamment et sagement nourri d'expressions populaires. Il nous rapporte cependant avec honnêteté les points de vue de Snoussi et de Bouroq'â tout en reconnaissant lui-même, de bonne grâce, l'expressivité de la langue du peuple. « Notre littérature populaire, dit Zine al-'Abidine Snoussi, se caractérise par des expressions justes et pittoresques, des images fort belles et une imagination très libre. Tout cela force l'admiration. Je me rappelle avoir lu une fois avec Abou al-Qacim un texte écrit en langue populaire où l'auteur a décrit l'éclair infiniment mieux que n'importe quel poète et avec des images qui ne sont venue à l'imagination d'aucun artiste ». Quant à l'opinion de Brahim Bouroq'â, la voici rapportée par Chabbi dans cette même page : « Je suis persuadé que la littérature populaire en Tunisie est plus expressive que la littérature qu'on y lit en arabe classique. C'est que les écrivains tunisiens en arabe classique sont prisonniers d'un grand nombre de clichés linguistiques et de contraintes poétiques qui les forcent à imiter les Anciens, indépendamment du fait qu'ils écrivent en une langue qui n'est pas la leur. Les chefs de file de la littérature populaire sont loin, eux, de cet esclavage que subit l'écrivain tunisien en arabe classique. Il y a autant de différence entre les œuvres de celui-ci et les œuvres de celui-là qu'il y en a entre une littérature d'imitation et une littérature spontanée » (Les «Mémoires» de Chabbi. Edition S.T.D. pages 51 - 54).

Le groupe de «Taht as-Sour» est moins préoccupé de théories que de la pratique réelle de la langue quotidienne. Ces écrivains d'horizons divers et impécunieux, vivant en marge des cercles arabophones et francophones, cultivant la vie de bohème, vont composer en langue

appelé « الاتصال المباشر » (al-ittisal al-mubāsar) ou « contact direct», dans la langue de tout le monde. Pour la première fois dans l'histoire de notre pays est né un nouveau genre, celui du discours et de l'éloquence, tellement prisés par les Arabes, mais cette fois en langue tunisienne. Ces discours extrêmement nombreux (et fleuves!) constituent un monument et un témoignage linguistiques de première importance. Certains d'entre eux qui traitent de problèmes cruciaux (la liberté des peuples, l'instauration de la République, l'émancipation de la femme, etc...) et qui cherchent à susciter l'homme de la liberté contre l'homme du « Mektoub », peuvent être à juste titre annexés à la littérature comme ceux d'un Danton, d'un Robespierre, d'un Mirabeau du temps de la Révolution française dont l'idéal animait les auteurs de ces discours et en particulier Bourguiba. Il est regrettable cependant que ces discours, dits et enregistrés en langue tunisienne soient fixés par écrit (et traduits !) seulement en langue classique.

Toujours est-il que dès 1930, le problème de la langue s'est posé en Tunisie, à la suite des autres pays arabes ou en même temps qu'eux. Nous avons le précieux témoignage des deux écrivains les plus représentatifs de cette époque, Tahar Haddad et Abou-al-qacim Chabbi. Le premier, émancipateur de la mère, («Imra'atouna fi as-sari'ati wal Muğtama») (امرأتنا في الشريعة والمجتمع)et qui eût pu être l'émancipateur de la langue maternelle, déplore dans ses « Pensées », (Hawatir) écrites en 1933 et publiées seulement en 1975, l'état où se trouvait à cette époque la langue arabe en disant : (nous traduisons) : « La langue arabe en Tunisie s'est retranchée à la Zitouna. C'est là qu'elle est conservée depuis des siècles aussi éloignée de la vie que la vie est éloignée d'elle. Les Zitouniens se montrent fort jaloux de la conserver dans cet état tel un dépôt qu'on leur a confié et qu'il doivent préserver de tout changement et de toute évolution moyennant les rétributions qu'ils perçoivent. Ce rôle est le leur dans la plupart des disciplines qui y sont enseignées. Et rien ne ressemble davantage à la zitouna que ces souks de la Médina qui font cercle autour d'elle, frappés du même immobilisme et tout autant incapables d'évoluer. La situation étant la même, il ne serait guère étonnant que l'avenir de la langue arabe soit identique à celui de ces métiers artisanaux moribonds autour d'elle. Il ne serait pas étonnant non plus que notre vie ne soit plus qu'un jeu de guignols historiques gesticulant sous le regard des chercheurs et des

partie l'engourdissement de l'outil d'expression durant ces siècles d'immobilisme. Mais l'imprimerie va surtout profiter à la langue arabe classique, la seule, pensait-on, selon les anciens critères, qui pouvait ou devait s'écrire. Les dialectes arabes, toujours dépréciés, n'ont pas bénéficié de l'invention de Gutenberg, comme quatre siècles plus tôt, les dialectes européens que « La sœur des Muses et la dixième d'entre elles » (ainsi le poète de la Renaissance Joachim Du Bellay saluait avec enthousiasme l'Imprimerie !) allait aider à se diffuser et à se fixer en langues nationales. Néanmoins, quelques journaux en langue tunisienne allaient apparaître (à partir de 1901) et stimuler la production dans la langue du pays en fixant par écrit une partie de la production orale du siècle précédent (contes, poésies, etc...) avec laquelle ils alimentaient leurs colonnes.

Mais si l'Imprimerie n'a pas tellement profité à la langue tunisienne, en revanche, la T.S.F. (comme on disait à l'époque), implantée à Tunis en 1938, a contribué à sa diffusion à travers tout le pays. Pour meubler les programmes de la radio, il fallait une abondante production sans cesse renouvelée. Celle qui convenait le mieux était évidemment celle qui était dans la langue de tout le monde, (pièces de théâtre, sketches, chroniques, contes, commentaires, chansons,etc...). D'où la mobilisation du talent primesautier des écrivains de « Taht as-Sour » pour la radio et la reconversion de certains écrivains appartenant à d'autres horizons et qui jusque-là n'utilisaient dans leur production que l'arabe classique.

Divers autres facteurs allaient contribuer à la prise en considération de la langue parlée dans le pays : contact avec l'étranger (voyages) et avec les étrangers (sur place), renaissance (An-Nahda) dans le monde arabe où le dégourdissement de l'esprit signifie aussi, ipso facto, dégourdissement de la langue. Mais le facteur le plus important est incontestablement le combat pour l'indépendance politique et l'affirmation de la personnalité tunisienne, arabo-musulmane.

Rompant vigoureusement avec les méthodes des Conservateurs, le Néo-Destour, fondée en 1934 par Habib Bourguiba, voulait être plus proche du peuple en s'adaptant à son niveau et en adoptant la tactique pédagogique qui s'est révélée extrêmement payante de ce qu'on a

sion et de raffinement du sentiment. Cela vient du fait que la culture populaire et la culture de la « ẖāssa » (l'élite) ne se sont pas enrichies mutuellement. La première est trop concrète, la seconde trop abstraite. La poésie populaire est trop engluée dans la glèbe du terroir alors que la poésie post-classique est trop aérienne et, dans les meilleurs des cas, comme ces jardins suspendus de Babylone, construits à grands frais sur des terrasses. La rencontre des deux cultures et leur interpénétration aurait ranimé la flamme de la poésie dans notre pays et l'aurait surtout réglée. La mèche de la poésie populaire, dirions-nous, est trop noyée dans l'huile alors que celle de la poésie post-classique en manque, se nourissant dans des cas exceptionnels (Chabbi) du sang du poète lui-même. Cela n'a pas empêché que, de temps en temps, elle a jeté de magnifiques lueurs, cette poésie populaire « où il se peut que la poésie tout court se soit réfugiée à basse époque », comme le disait un fin connaisseur, Hassen Hosni Abdelwahab, cité par Jaques Berques dans son dernier ouvrage. « Langages arabes du présent » (page 54).

II. UNE LITTERATURE ECRITE ET URBAINE. ROLE DE LA « T.S.F. ». 1930 - 1960

Cette poésie orale et rurale a continué et continue encore à exister, plus que jamais figée dans cette forme traditionnelle, mais à partir du début du XXème siècle, une production urbaine en langue tunisienne, écrite cette fois-ci, a vu le jour dans la capitale de notre pays et au cœur de cette capitale, aux carrefours populaires de Bab-Souika et de Halfaouine ou de Bab-Jedid. Des écrivains se réunissaient dans certains cafés de ces artères populaires dont le plus important était le café de Taht-as-sour (قهوة تحت السور) devenu célèbre par le groupe de poètes, de nouvellistes, de journalistes, de peintres et de caricaturistes qui le fréquentaient et qui ont constitué un véritable cénacle littéraire qui ne défendit peut-être pas la langue tunisienne par des traités théoriques ou par des prises de position tranchées en sa faveur, mais qui, à coup sûr, l'illustrèrent par une abondante production.

Plusieurs facteurs vont favoriser, à des degrés divers, l'essor de la langue tunisienne. C'est d'abord l'introduction de l'Imprimerie qui a été utilisée pour la première fois dans notre pays en 1860, avec un terrible retard de plus de quatre siècles sur l'Europe, ce qui explique en grande

« موقف نجيبو بتعديل   من خزنة الهيل
مفصل على الحرف تفصيل   ما فيه كلمة زايده »

> Le «Mogof», je le compose avec mesure, puisant dans le trésor de l'imagination.
>
> La forme est parfaitement adaptée à l'idée, aucun mot n'y est de trop ».

Ou encore ceux-ci :

« الشاعر الشعر يجيبه   ويختار ويقانى الفاظ عجيبة
ويسهر عليه الليل فى ترتيبه   ويرمى المرا ويعيره بمعياره »

> « Le poète compose ses vers. Il choisit et cueille avec soin les mots admirables.
>
> Il veille la nuit entière pour que chaque mot soit à sa place tout en étant lui-même son critique vigilant ! »

D'ailleurs l'adjectif «samdi» (ou «sandi» comme disent les citadins)qui désigne toute expression vraie et bien frappée, capable de défier le temps, ne vient-il pas justement du nom d'un de ces poètes populaires, «Abdessamad», connu par l'énergie, la vigueur et la saveur de ses propos. Il est un maître dans l'art de la parole. Le fait de dire « Abdessamad qāl qilmat » (Abdessamad a dit....) fait dresser les oreilles.

Les limites de la poésie populaire :

Mais la poésie populaire comporte certains défauts qui se sont accusés avec le temps. Elle s'est enfermée sur elle-même et a très peu évolué au cours des siècles. S'élaborant dans une optique routinière, dans un monde clos en marge du développement intellectuel et des conquêtes de l'esprit humain, dans le contexte international, elle n'a fait que perpétuer une certaine tradition héritée de génération en génération et sans une véritable perspective de perfectionnement de l'expres-

écrit) aurait détourné de la langue maternelle ces poètes qui sont le plus souvent analphabètes ou dotés d'un bagage culturel surtout religieux.

Mais malgré les limites de leur horizon culturel, ces poètes qui exerçaient tous des métiers manuels (agriculture, artisanat) , n'en avaient pas moins une haute conception de leur art. Une sélection naturelle se faisait parmi eux et ne s'imposaient que les plus puissamment doués et ceux dont le verbe éclipsait tous les autres. Ces poètes-là sont désignés sous le nom de « fūḥūl » (maitres incontestés). « Fūḥūl » est le pluriel de « fḥal » qui désigne le bélier, le mâle le plus fort du troupeau.

Ces poètes qui s'adressent à tout le monde dans la langue courante souhaitent cependant qu'il y ait parmi leur public des personnes intelligentes et perspicaces, capables de saisir le sens véritable de leurs propos qui sont le fruit d'un long travail et d'une véritable ascèse artistique. Ils n'ont pas laissé d'écrits théoriques mais chez beaucoup d'entre eux nous trouvons des déclarations de ce genre très révélatrices de la haute conception qu'ils se faisaient de leur poésie. Nous y trouvons des critères tout à fait « classiques » : clarté, concision, propriété du terme, travail acharné allant jusqu'au sacrifice que seuls peuvent endurer les forts. Il n'est pas donné à tout le monde d'entrer dans « le brasier » pour reprendre le titre d'un poème d'Apollinaire, comme le dit ce poète aux accents prométhéens :

« ساس الادب ليه بيبان يحقوه أهل الحقيقه
والى حواليه كتان باطل اخش الحريقة »

Vers qu'on peut traduire librement ainsi :

> Que nul n'entre ici s'il n'est véritablement poète ;
> Celui dont les vêtements sont en tissu, a tort d'entrer dans le brasier !

Voici encore des propos qui montrent que ces poètes avaient à cœur aussi de polir et de repolir leurs vers pour que fond et forme s'adaptent parfaitement sans fioritures :

9/ بدت تنده بالصوت من تحت الدخان
هذا آخر أجلها قدر وكتب . . .

9/ Elle criait au milieu de la fumée. Sa vie est arrivée à son terme : telle est la volonté de Dieu.

L'histoire officielle de la littérature arabe a toujours passé sous silence le témoignage de ces poètes qui ont pris pourtant une part active aux évènements de l'histoire de notre société. Certains d'entre eux ont su concilier le verbe et l'action et ont payé de leur tranquillité, de leur sécurité et parfois même de leur vie le goût de la liberté et de la justice.

Il serait long de mentionner encore dans cette brève étude les autres thèmes traités par la poésie populaire tels que le panégyrique, la satire, la critique sociale, etc... Cette production est abondante et une partie infime seulement en a été exhumée. Mohamed Marzouqi a eu le mérite de nous fournir en des publications largement accessibles des fragments de cette poésie populaire dont nous allons dégager quelques traits essentiels.

LA LANGUE : Il S'agit de la langue arabe débarrassée des déclinaisons. Au cours des siècles, le fossé s'est creusé de plus en plus entre les deux langues au niveau des structures linguistiques et du vocabulaire à tel point qu'on peut parler d'une nouvelle langue tout à fait indépendante de la langue-mère : l'arabe classique.

La langue de la poésie populaire, du moins celle de la période étudiée, est essentiellement bédouine. Elle présente quelques différences avec la langue des citadins au niveau de la prononciation et du vocabulaire. Celui des citadins, par le contact plus fréquent avec les étrangers, est plus métissé. Dans l'un et l'autre cas, on note cependant l'aptitude de cette langue à assimiler les mots étrangers et à leur donner un cachet typiquement arabe et tunisien.

Si le nombre des poètes populaires bédouins l'emporte nettement sur celui des citadins, cela s'explique par le fait que la population tunisienne de cette époque était surtout rurale et qu'à la campagne on trouvait très peu d'écoles dont l'enseignement (en français et en arabe

2/ كيف شافوا المقاومة ركبهم خذلان
واعطاوا المخابرة جا الجيش يخب

2/ Devant notre résistance, elle fut prise de frayeur
elle envoya des messages et l'armée accourut en toute vitesse

3/ طوق بينا ودارع الرابع تركان
آمر بالتسليم والا يبدا الضرب

3/ Elle nous encercla de tous côtés et nous donna l'ordre de nous rendre, sinon elle ouvrirait le feu.

4/ فينا راجل صاح : الى يهرب جبان
الموت مع الآجال بالامر من الرب

4/ Parmi nous un homme alors s'écria : Poltron, celui qui s'enfuira !
On ne meurt qu'à son terme et par la volonté de Dieu ! »

5/ نادى بالجهاد ياالله يا شجعان
ترمينا على بعضنا واشتد الكرب

5/ Il appela au combat : « En avant ! les braves ! »
Nous nous jetâmes les uns sur les autres et l'assaut fut terrible

6/ وفينا الى بالحجر يغشم غشمان
وفينا الى بالعصا فى العسكر شب

6/ Les uns lancèrent des volées de pierres, les autres,
armés de bâtons, se ruèrent sur les soldats

7/ العسكر بالسلاح يصهد بالنيران
ونحن كان صدورنا عرضه للحب

7/ Ceux-ci firent feu de toutes leurs armes
et nous n'avions que nos poitrines à opposer à leurs balles

8/ اول الى استشهدت من النسوان
بنيه بن مطير تزغرت ليها قلب

8/ La première victime fut une femme,
une jeune fille nommée Ben Mtir. Elle lançait des youyous et était vraiment courageuse.

dans l'oubli. Mohamed Marzouqi signale ce vers par lequel commence l'une d'entre elles :

« اللـــه ينصـــر بن غـــذاهـــم جمـــاعة البـــاطل فيـــاهم »

« Que Dieu accorde la victoire à Ben Gdahum
Qui a mis en déroute les tyrans ».

Quelle fut la réaction du peuple lors de l'installation du Protectorat en 1881 ? C'est ce que nous décrivent plusieurs poètes profondément marqués par cet évènement. L'un d'eux, Hassen Sāssi, évoque les charmes de la Tunisie qu'il compare à une belle parée de ses plus beaux atours et livrée avec légèreté par le Bey Sadok au viol de la colonisation :

بـــــلاد الشـهـــــوة
بلاد المحور والطرف والقهوة (1)
حفلـــت وحرقصـــت وزدت بهـــــوة
وخرص الذهب تستاهلي تطنيشـه
الصــــادق قطـــع زهـــوك يقطـــع زهـــوه
أعطاك باردة لحلوف بخناشيشـه

Plus proche de nous, le poète Hédi Ben Slimane relate l'évènement du cimetière Al-Ġallāz (1911) en une longue épopée dont nous extrayons les vers suivants qui témoignent du sacrifice consenti par les couches les plus humbles de la population, hommes et femmes, pour sauvegarder les valeurs nationales :

1/ ... البوليسيـــة هاجمـــه علينـــا هجمـــان (2)
ظنـــوا بـــاش نسلمـــوا وياخذنـــا الرعـــب

1/ La police nous chargeait avec violence
croyant que nous allions renoncer et avoir peur

(1) Cité par M. Marzouqi dans son poème.
(2) Ibid.

Sa taille ; un vaisseau de guerre,	القد مركب محرب
Qui va écumer la haute mer.	زاير بحور الزخيمة
Tirer le feu de ses puissants canons et rapporter un riche butin	بمدافع الكور يضرب
ravi aux roumis.	من الروم جايب غنيمة
En son refuge, il est rentré en glissant sur les eaux,	للوكر روح مسرب
Ainsi Ftima (3) est apparue avec sa superbe allure.	هكاك هزعت فطيمة
Elle s'approche ; démarche harmonieuse,	جت تترشق
Sa taille fait l'effet d'un étendard déployé.	القد يظهر فى مثيل السنجق
Son front brille comme l'éclair éblouissant,	وجبينها مثل البرق يخفق
Qui jaillit dans la nuit éclipsant lune et étoiles.	تبلج لعج غطى القمر ونجومة

La poésie populaire offre aussi, à qui sait l'interroger, une peinture pertinente de la société tunisienne à travers les siècles. Il n'est aucun évènement important de notre histoire qu'on ne retrouve évoqué dans cette littérature qui est une mine de renseignements pour l'historien et le sociologue. En effet, les poètes populaires étaient très proches du peuple et surtout de ceux qui se sont révoltés contre le pouvoir beylical ou les autorités coloniales tels qu'Ali Ben Gdāhum ou le fameux Mohamed Dagbāği ou les poètes guérilleros B. Sāssi, al-Ghūl, Ben Sdīra, etc... Ils perpétuent une vieille tradition, celles des poètes antéislamiques qui étaient les hérauts, les historiographes de leur tribu et, le cas échéant, ses défenseurs.

De nombreuses épopées ont été composées sur la révolte d'Ali ben Gdāhum en 1864. Les lourdes charges fiscales, l'institution d'un nouvel impôt, la capitation (al-māğba), l'abus des collecteurs qui achetaient cette charge extrêmement lucrative auprès du bey, ont poussé Ben Gdāhum à prendre la tête d'une insurrection armée contre l'autorité beylicale. Faute d'avoir été enregistrées à temps ces épopées ont sombré

(3) Autre diminutif de Fatma.

de prises. Ainsi l'auteur décrit-il la démarche altière de la bien-aimée, avec un goût, des images et des termes qui rappellent curieusement le Baudelaire du « Beau navire » :

« Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,

Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large
Chargé de toiles et va roulant

Suivant un rythme doux et paresseux et lent ».

Il n'est pas jusqu'à ce « rythme doux et paresseux et lent » qu'on ne retrouve encore dans ce poème où l'auteur évoque ainsi la démarche voluptueuse de cette femme :

« جت تترشق   القد يظهر فى مثيل السنجق »

« Elle arrive en se déhanchant voluptueusement ;
Et sa taille semble un étendard déployé ».

Nous citons en entier ce beau poème qui révèle aussi une maîtrise parfaite de l'expression poétique.

L'amour ardent que tu m'as inspiré me brûle (1) les entrailles,	خليت نارى فى الحشى مرسومة
O Fattouma ! (2) dont la passion m'a causé une bien vive douleur.	وليعتنى بهواك يا فطومة
Plusieurs aussi, tout comme moi, en sont victimes,	صاب جماعة
J'évoque une gazelle. Ah! quelle beauté avec son voile !	هكاك ناع الريم زين قناعة
Sa taille semble un vaisseau qui a ouvert ses toiles,	قد مركب كيف حل قلاعه
Pour affronter les vagues et la brise marine.	بوج على موج بحر بنسومة

(1) poème cité par Tahar Guiga dans « Al-Fikr » de novembre 1968.
(2) Diminutif de Fatma.

La joue de Salha est comme l'éclair à sa naissance, avant les coups de tonnerre précipités.
Salha s'élève comme un cyprès au bord d'un chemin. La salive de Salha, chose précieuse, est comme les dattes aligues.
Ton amour, O fille, meurtrit mon cœur.
La joue de Salha est comme l'éclair qui brille quand le tonnerre gronde.
Le corps de Salha est flexible comme un cyprès, un jour de vent. O Salha !
Pourquoi ton cœur est-il dur comme la pierre ? Et pourquoi restes-tu silencieuse ?

خد صالحة برق وقت ان يتيق
ورعده حميق

قد صالحة سروله على الطريق
ريق صالحة مثل تمر العليق
شى معتبر

بهواك يا البنت قلبى انضر

خد صالحة برق وقت ان يليح
ورعده كسيح

قد صالحة سروله يوم ريح
يا صالحة لاش قلبك كسيح
مثيل الحجر

آش بيك ساكته ما تردى خبر ؟

Le poème suivant composé par un poète anonyme mais originaire sans doute d'une région côtière, est intéressant à plus d'un titre. On y trouve, sans affectation ni colifichets, l'expression de l'amour du poète. « Voilà ce que peut dire un cœur vraiment épris », serait-on tenté de dire avec Alceste qui commente ainsi « une vieille chanson » populaire rappelée au poète précieux Oronte dont il venait d'entendre le sonnet. (Le Misanthrope, Acte I, scène 2). Mais ce sont surtout les images de ce poème qui, par leur force et leur originalité, retiennent l'attention. Elles sont dans l'ensemble inspirées par la mer et toutes les choses vues par le poète. La taille de la bien-aimée est comparée à un vaisseau ouvrant ses voiles et sur le point de prendre le large, aidé par une brise favorable.

« قد مركب كيف حل قلاعه بوج على موج البحر بنسومه »

Cette comparaison se retrouve encore dans la langue quotidienne. D'une femme bien faite et au port majestueux, ne dit-on pas encore qu'elle ressemble à un vaisseau ? L'atmosphère houleuse de la passion est suggérée encore par notre poète grâce à ces vaisseaux de guerre qui, après avoir affronté la haute mer et les adversaires, reviennent chargés

sortes de poésie : une poésie anonyme et une poésie plus récente, signée par des poètes connus tels que Hamād et Ahmed Bargoūṭī, Ahmed Mālek, Ben Mūssa, Abdelaziz ᶜOmrani et tant d'autres. Une partie infime (mais déjà représentative) de cette poésie a été collectée. Comme pour l'iceberg, la partie la plus importante est encore cachée et ignorée.

La poésie érotique qualifiée de « verte », « Al-Aḥḍar » (الأخضر) par les poètes populaires est fort abondante dans cette littérature. Lorsque ces poètes éprouvent une passion sincère et qu'ils cherchent à la traduire de manière personnelle, ils trouvent des accents profondément humains qui nous touchent autant sinon plus que les vers post-classiques élaborés et laborieux.

M. Tahar Guiga cite dans la revue «Al-Fikr» de novembre 1968 un poème d'une farouche beauté dédié par un poète anonyme (mais dont on sait qu'il est de la tribu des Ouled ᶜAyyar) à la femme qu'il aime : Salha. Aucune mièvrerie dans ce poème mais une évocation vivante de la bien-aimée, une conception tragique de l'amour et une description délicate et comme impressionniste des traits de la Salha.

Salha	**صالحة**
La joue de Salha réjouit la vue comme un éclair durant une nuit.	خد صالحة برق عقب الشهر زهي في النظر
Salha ressemble à un vrai cyprès dans un Ksar.	قد صالحة سروله في قصر
La joue de Salha est comme un éclair éblouissant au déclin du soir.	خد صالحة برق عقب العشية لعج بان ضيه
Salha se dresse comme un vrai cyprès au bord de la route.	قد صالحة سروله في الثنية
Le corps de Salha est comme celui d'une jument de roi, un jour de bataille. Seuls l'attaquent ceux marqués pour la mort.	جوف صالحة شاحبه سلطانية نهار الخطر يداوروا وراها مقاصير العمر

Marzouqi ont noté la similitude frappante qui existe entre la poésie populaire du Sud tunisien notamment et celle de l'époque antéislamique. Il s'agit moins d'imitation (car beaucoup de poètes populaires sont analphabètes ou de culture coranique très limitée) que de réactions analogues d'êtres sensibles, doués d'éloquence et vivant au contact de la nature dans une société qui n'est pas très différente de celle de la péninsule arabique aussi bien par sa faune que par sa flore ou par ses traditions bédouines. Mohamed Marzouqi a établi un parallèle entre la description du cheval et de l'orage par Imrouᶜi al-Qaïs et celle d'Ahmed al-Bargoūṭī, poète du sud tunisien, mort en 1931. Celui-ci peut soutenir la comparaison avec l'illustre devancier qui n'était lui aussi après tout que le poète populaire de son temps et de sa société antéislamique avant que la langue arabe ne fût codifiée et définitivement fixée par écrit.

Des idées tout à fait identiques sont parfois évoquées par les poètes classiques et les poètes populaires. Non seulement ceux-ci ne le cèdent en rien à ceux-là mais leur expression est aussi plus elliptique, plus suggestive et, étant proche de la langue concrète et naturelle, plus amusante (exemple ici : « Sibani ! » (le vieux ou la vieille).

« لم يخلق الله خلقا كنت ابغضـــه   مثل العجوز وعين الكلب والقمـــر
هذا يصيـــح وهـــذا يستضـــاء به   وهذه شيخة قوامة السحـــر » (1)

De toutes les créatures je ne déteste rien tant que la vieille femme, l'œil du chien et la lune.

L'un crie, l'autre éclaire. Quant à la vieille, elle veille jusquà l'aube» Cette idée le poète populaire la rend en un seul vers :

ثم ثـــلاثـــة يكرهـــوا جيـــانـــى   ضو القمـــر والكلب والشيبانـــى

« Il y en a trois qui détestent ma venue : la clarté de la lune, le chien et le vieillard ».

Son grand mérite est aussi de s'être exprimé dans la langue de son époque avec les tournures et les mots de tout le monde.

Avant de dégager les caractéristiques de la poésie populaire, il convient d'en présenter quelques fragments. Nous distinguerons deux

Ce qu'Abu-Nawas avait commencé à faire à Bagdad, certains poètes andalous l'achevèrent dans la péninsule ibérique loin du berceau austère de la langue et de la prosodie arabes et dans une atmosphère de « fêtes galantes ». Le « zağal » constitue une évolution subtile et délicate de la poésie arabe, réalisée par des poètes cultivés et raffinés. Mais le mouvement a tourné court. La syntaxe et la prosodie traditionnelles l'emportèrent de nouveau. Avec la poésie populaire, au contraire, l'évolution sera «sauvage», marginale et autonome, mais extrêmement foisonnante.

Etant donné la différence de nature des deux langues, surtout dans le compte des syllabes (les brèves et les longues), la prosodie de la poésie populaire diffère totalement de la prosodie classique. On y trouve plusieurs genres poétiques dont les principaux sont le «Gsim», (القسيم) . «al-Mogof» (الموقف) «al-Msaddas» (المسدس) et la « Malzūma » (الملزومة) . Les mètres sont extrêmement nombreux et, comme ils n'ont jamais été codifiés, les inventions sont fréquentes. Ce qui compte surtout, c'est la musique du vers, le jeu subtil des rimes et le rythme. Celui-ci n'est pas artificiel mais lié à l'activité quotidienne. Les premiers poètes arabes avaient tiré le rythme de leurs vers de la cadence de la chamelle ou du galop du pur-sang. Les poètes populaires les tirent du rythme des activités quotidiennes : poésie des tisseuses, des terrassiers, des pêcheurs, des prisonniers, etc... Citons certains mètres tels que le «Maghraoui», (المغراوى) le«Ardhaoui, (العرضاوى) «l'Aroubi», (العروبى) le «Sadaoui», (السعداوى) . Celui-ci doit son origine à une danse populaire et le «Zendali», (الزندالى) du nom d'une prison beylicale, située au Bardo, où les détenus pour tuer le temps composaient des poèmes en tambourinant sur un objet ou en battant des mains :

« عيشة قالت قولوله يزرب راني معجولة » (1)

« Aïcha a dit : dites-lui de se hâter, car je suis extrêmement pressée »

Pour ce qui est des thèmes, il n'en est aucun de la poésie classique qui n'ait été traité par les poètes populaires. Sadok Rezgui et Mohamed

(1) Cité par M. Marzouqi (ibid).

Ces chansons du folklore extrêmement nombreuses et variées rythment aussi les activités de la vie quotidienne (travaux des champs, marchés, travaux de la mer, de la mine, etc...) ou célèbrent des cérémonies traditionnelles telles que les mariages, les fêtes religieuses, les naissances ou les funérailles.

D/ La Poésie :

La poésie épique et lyrique prolonge en réalité le domaine de la chanson. D'ailleurs le poète populaire est connu aussi sous le nom de «gannāy» (غناى) qu'on pourrait traduire par chanteur ou par aède. C'est que la poésie populaire remplit plusieurs fonctions et cherche à joindre l'utile à l'agréable. Mais étant donné l'abondance de la matière et sa variété, on peut la considérer comme un genre vraiment à part.

Cette poésie découle directement du « rağaz », (mètre de la prosodie classique, extrêmement court et simple) et du «zağal» (mètre de la poésie andalouse) qui a sensiblement assoupli la versification, la syntaxe et la morphologie traditionnelles. De nombreux «azgal» sont composés dans une langue qui rase le «dialectal», qui tombe souvent dans le «dialectal», c'est-à-dire un arabe simple avec les mots de tous les jours et sans déclinaisons.

Le raffinement de la vie en Andalousie, le désir de vivre sa vie et d'adhérer authentiquement à l'instant présent, unique et fugitif, ont poussé plusieurs poètes à abandonner les mots d'emprunt, les expressions et les constructions figées et hors d'usage pour exprimer leurs sentiments personnels et leurs propres pulsations. La même lassitude de l'ancien monde, pourtant à l'époque relativement neuf encore et frais, n'avait-elle pas été exprimée avec beaucoup d'esprit et d'humour par le grand poète de la dynastie abbasside, Abu-Nawas qui, dans sa quête de l'humain, voulait déjà dégonfler les vessies de la rhétorique et faire tomber les masques d'emprunt qui ont fini par ronger le visage.

« قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس »

« Dis à celui qui, debout, se lamente sur les vestiges qu'il ferait mieux de s'asseoir ».

بيت :

جانى للسانية   لقانى نزرع فى القطانية
قالى يا زانية   سانيتك عملتشى سبول

بيت :

جانى لسطحنا   حلينا المطلع واطلعنا
سكارى تلوحنا   خلانى عقلى مخبول ...

Refrain :

Le messager est venu me voir
Je suis restée pensive. Que dois-je donc répondre ? O maman !

Vers :

Il est venu dans ma chambre ; J'ai allumé la chandelle et j'ai ajouté de l'huile.
Un fil est à sa tête. Mais lui est le fils de qui ? Je n'ai pu le savoir.

Vers :

Il est venu dans ma chaumière et dix perles il m'a offert.
Du musc parfume sa poche. Mon collier d'ambre est chez lui comme gage de notre amour.

Vers :

Il est venu dans le jardin, mon amant brun aux yeux ensorceleurs ;
Mon credo est aussi le sien ; il m'a mordu la lèvre et le sein.

Vers :

Il est venu me voir au champ ; Il m'a trouvée en train de semer le maïs.
« Libertine ! » ; m'a-t-il dit, « alors tes épis ont-ils poussé dans ton champ » ?

Vers :

Il est venu me voir sur notre terrasse ; Nous avons ouvert la porte et sommes là-haut montés.
Ivres d'amour, nous nous sommes couchés ; puis ; il m'a laissé l'esprit égaré.

Elle est d'avance marquée sur leur front la séparation des amants». Puis, de façon incidente, le poète fait allusion à un évènement qui occupait alors les esprits : la révolte de la tribu de la «Hamma» que l'armée beylicale a fini par mâter. Les tribus de Djebel Ueslat, malgré leur résistance héroïque, connaîtront elles aussi le même sort :

ها يا جبل وسلات وسع بالك   الى جرى للحامة يجرالك

O Djebel Ueslat, ne t'afflige pas,

Ton sort sera le même que celui de la «Hamma».

Mais les chansons du folklore sont souvent légères et d'inspiration érotique. On y évoque la bien-aimée de façon tantôt très fine, tantôt fort gaillarde et l'on s'attarde sur la description de ses charmes. Certaines d'entre elles se distinguent par une paillardise qui est celle des chansons du folklore de toutes les nations. Chantées en commun, elles offrent une occasion de se défouler dans une société aux principes moraux connus pour leur rigidité. La chanson suivante anonyme mais que chantent les femmes peut être considérée comme un modèle du genre :

رده :

جانى المرسول   تعددت نخمم واش نقول ياما

بيت :

جانى للبيت   شعلت فتيلة وزدت الزيت
على راسه خيط   ما عرفته شى وليد آش كون

بيت :

جانى للكيب   واعطانى عشرة محابيب
مسكه فى الجيب   وسخابى عنده عربون

بيت :

جانى للجنينة   يا الأغنج يا مذبل عينه
دينى على دينه   عض الشفه مع البزول

« Cette faucille d'or dans le champ des étoiles » (Booz endormi) C'est ce célèbre vers de Victor Hugo que nous rappelle la deuxième énigme du poète populaire qui compare le ciel à un étang parsemé de fleurs et que parcourent alternativement la lune et le soleil.

Les devinettes nous fournissent une ample moisson d'images et de trouvailles fort piquantes formulées avec un grand bonheur dans l'expression. Cet art est fondé sur l'observation minutieuse et l'attention qu'il faut prêter aux choses de la vie, à la réalité, à la nature ambiante et même au corps humain avec toutes ses différentes parties qui constituent le sujet de beaucoup d'énigmes. S'intéressant à d'innombrables sujets et invitant à la découverte de soi et du monde, ces énigmes se distinguent par leur extrême variété aussi bien dans le sujet que dans le ton. Mohamed Marzouqi en a publié quelques-unes (244) dans un recueil intitulé « Abd as-Samad qal kilmet » (Abd as-Samad a dit), du nom de celui qui avait fixé les règles du genre, Abd-as-Samad Chabbi, poète de la fin de l'époque Hafside.

E/ LES CHANSONS :

Le plus souvent anonymes, les chansons constituent une grande partie du folklore. Sadok Rezgui en a recueilli quelques-unes dans son livre, « Les chansons tunisiennes » (Al-Agāni al-tūnissya). Très variées et d'inspiration surtout lyriques, ces chansons prolongent la production d'origine andalouse telle que les «Muwassāhat» ou le «Malouf». Mais certaines d'entre elles font allusion à des évènemnts historiques bien précis, tels que la révolte des tribus de la «Hamma» ou celle du Djebel Ueslat, ce qui nous permet de dater cette célèbre chanson composée sans doute au cours des toutes dernières années du XVIIIème siècle :

نا بكرتى شردت مع العزابة   خشت بلاد الشيح والقطابة

«Ma petite chamelle à moi a pris la fuite avec les pâtres nomades

Et la voici maintenant au pays où poussent L'absinthe et la sauge ».
Le poète évoque d'abord de façon allusive la bien-aimée puis il la nomme et déplore leur séparation voulue par le destin :

يا سالمة مكتوب ربى قدر   فراق الحبايب فى الجبين مسطر

O Selma, c'est écrit ! Telle est la Volonté de Dieu.

mystère. Nous remarquons qu'elles dénotent une démarche littéraire des plus intéressantes. Ne s'agit-il pas d'abord de délimiter le sujet ? Puis, une fois celui-ci bien cerné, lui trouver la forme la plus convenable pour l'exprimer.

Celle-ci se distingue d'abord par sa concision expressive. Le moins possible de mots et le plus possible de suggestions. Les vers de ces «énigmes» sont toujours tournés de manière agréable et piquante pour inciter à la recherche. L'autre caractéristique est l'abondance des images, le plus souvent neuves et inattendues mais qui s'avèrent tellement évidentes une fois que la solution a été présentée. On n'est pas loin de l'art d'un Jules Renard dans «Histoires naturelles» ou d'un Apollinaire dans «Bestiaire».

«Une fille habite sur une haute montagne.	على انثى ســـاكنة فى جبل عالى
Après avoir été chérie et gâtée	بعـــد العـــز والـــدلال
Elle est devenue le jouet des enfants !	ولات تلعـــــب بيهـــا الـــذرارى
«Cet étang bleu parsemé de fleurs	علـــى قلتتنـــا زرقـــــا زاهيـــة بالنـــوار
Deux jeunes filles le parcourent tour à tour.	فيهـــــا زوز بنـــــات يمشيـــو بالمشـــوار

Pour trouver la solution de ces deux énigmes, l'auditeur est invité à la réflexion. Il doit aussi lacher la bride, comme le poète, à son imagination. Le sujet de la première énigme est le sein, celui de la seconde, l'astre du jour et l'astre de la nuit tous deux féminins en arabe parlé. Les images apparaissent alors toutes simples mais il faut être évidemment un poète pour les trouver et élargir ou modifier la vision du monde chez le commun des mortels. Cette démarche n'est-elle pas celle des grands poètes qui nous invitent à regarder le monde avec des yeux neufs et à déchiffrer la forêt de symboles qui nous « observent avec des regards familiers ». Il faut avoir l'imagination d'un Victor Hugo et sa faculté d'observation pour voir le croissant comme « une faucille d'or » et le ciel parsemé d'étoiles comme un vaste champ.

où l'on retrouve, comme chez toutes les nations, la gouaille et la verve du peuple ainsi que ses dons d'observation. Ainsi, d'une personne inutile, on dit qu'elle est « comme la patte de devant de l'âne, qui ne gratte ni ne rue », « kif rjel el-bhim et-gouddamya, la thokk la tsokk » « كيف رجل البهيم القدامية ، لا تحك ، لا تصك » « Nhastu stambouli ».. « نحاستة صطنبولي » par exemple, se dit de quelqu'un qui s'emporte facilement; « Kif el-gherbel la imayel la iᶜaddal », « être comme le tamis qui ne fait pencher ni n'équilibre » ; etc... etc...

D/ Poèmes - Devinettes

Il existe aussi dans la littérature populaire un autre genre délicat et subtil appelé «devinette», «Lugz», « لغز » « Ḥbou », « خبو » ou « tsan-tṣina » « تشنشينة » . Celle-ci se présente sous forme versifiée : deux ou quatre vers de rimes identiques. Il s'agit d'un passe-temps où l'on exerce et stimule son intelligence en s'adonnant à la poésie. Les poètes populaires proposent ces devinettes durant les mariages et il arrivait que ceux-ci ne se consommaient point tant que la devinette n'était pas éclaircie sous forme de réponse versifiée fournie par un autre poète à l'auteur de la devinette. Dans leur correspondance orale ou postale, les poètes se posaient souvent ces « colles ». On cite cette devinette proposée par Ahmed al-Bargūṭī à un autre poète de sa région, Ibn al-ᶜAbed al-Ġumni :

«Ses yeux sont des jumelles, Et ses doigts, des armes. Quant à son logis, il est situé entre ciel et terre !	«امرا الهند عينيه و السلاح اصباعه وجا مسكنه بين السماء و القاعه(1)

A quoi l'autre répondit du tac au tac en s'enorgueillissant d'être maître es-devinettes qui sortent toutes de son front comme Minerve de celui de Zeus !

Cette devinette porte sur l'aigle. Et, du reste, toutes les devinettes sortent de ma tête.	الخبو هذا البرني و الخباو جملة خارجة من قرني

Traduire ces devinettes et en proposer la solution, c'est sans doute les affadir. Il faut les prendre à leur premier jet, avec leur halo de

(1) Cité par Mohamed Marzouqui dans « al-adab ech-chaâbi ». (M.T.E.).

Si tu façonnes, façonne de ton argile

Tiens bon, ne tombe pas dans le pêché,
Car Satan, constamment, suggère de mauvaises pensées !
S'agissant de la Vérité, parle et ne baisse pas les yeux !
(Mais) avec ton ami ne sois pas trop rigide.
Si tu fréquentes, fréquente la jeunesse qui t'embellit
Et si tu veux monter un cheval, qu'il soit bien dressé.
Si tu désires te marier, ne tombe pas rapidement dans le panneau,
mais cherche une fille de noble famille.
Sois circonspect, pèse bien le pour et le contre,
Et renseigne-toi sur son origine avant de demander sa main.
Si tu es pris, vaines seront tes jérémiades !
Il s'agit là d'un proverbe : le sens est parabolique !
Si tu façonnes, façonne de ton argile,
S'il n'en sort pas une marmite, tu auras au moins un couscoussier....

C/ Proverbes

Mais ces proverbes sont surtout utilisés seuls selon les situations. Ils sont extrêmement nombreux et, comme chez tous les peuples, le fruit d'une certaine sagesse et d'un certain humour. Ils reflètent l'amour de la belle langue, le goût de la précision et de la litote. Dans une société où les écoles étaient rares, ils sont un bréviaire et un mémento de sagesse et de savoir-vivre. Tahar Khémiri a publié un recueil contenant quelque 2470 proverbes en langue tunisienne classés par ordre alphabétique, « Al-Amṯāl at-tūnissya ». Plus du double de ces proverbes se trouvent dans les manuscrits qu'il a laissés. On peut se faire ainsi une idée du fonds considérable de mots, de concepts, de tournures, de techniques et d'institutions que véhicule le parler tunisien.

Outre ces savoureux proverbes du terroir, il existe un très grand nombre d'expressions toutes faites forgées par le peuple et qui s'appliquent parfaitement à telle ou telle situation. Elles attestent de la vigueur et de la rigueur de la langue tunisienne ainsi que de ses extraordinaires possibilités. Expressions imagées, poétiques et amusantes

chez La Fontaine. Parfois les poètes s'en emparent pour composer des fables qu'on appelle «al-Gcim» (القسيم) . Nous avons alors un «Mhal sahed» (محل شاهد) , genre particulièrement prospère dans la littérature populaire. Mohamed Marzouqi en a réuni quelques-uns dans un livre publié en 1969. Ces «Mhal Chahed» appartiennent soit à des auteurs anonymes soit à des poètes connus tels Ben Salah, Ahmed Bargūṭī (né en 1878), Ahmed Mālek (XIXème s., originaire de Sfax), Ahmed Ben Moussa (XIXème s.), Larbi Naǧǧar (mort en 1916), Fraǧ Abrūg, Othman Gharbi, etc.... D'Ahmed Malak, citons cette fable bien connue « I da mallist, mallis min tinik » (اذا ملست ، ملس من طينك) pour donner une idée de cette poésie gnomique, que rend imparfaitement, nous en sommes conscients, la traduction en français :

اذا ملست ملس من طينك

شد صحيح ولا يغرك دينك
راهو ابليس فى العقل وسواس
فى الحق تكلم وصحح عينك
ومع حبيبك ما تشد الباس
اذا صحبت أصحب صغير يزينك
واذا ركبت اركب على المساس
اذا تتزوج ما تطيح من حينك
شوف أصيلة من خيار الناس
ثبت عقلك ووزن امازينك
من قبل ما تخطب انشد على الساس
اذا حصلت زايد تخرنينك
هذى المعنى والحديث قياس
اذا ملست ملس من طينك
اذا ما جا برمة يجى كسكاس

télévision, le cinéma ou le stade, le conte comblait un vide et remplissait une fonction sociale et pédagogique de première importance. Le « fdãoui », comme le griot en Afrique noire, les racontait sur la place publique ou au café. Le grand-père, la grand'mère ou toute autre personne de la famille douée d'éloquence et sachant tenir en haleine les auditeurs et nourrir leur imagination, les dévidaient le soir au cours d'une véritable cérémonie : la veillée familiale. Ces contes accordent une grande place au merveilleux, au surnaturel et aux éléments qui suscitent la terreur et la pitié. De la qualité du verbe dépend le succès du conte qui doit «charmer» les auditeurs, les amuser et les faire réfléchir. Nous avons parfois plusieurs versions d'une même histoire. C'est que le conteur, respectant la trame du récit et une stricte tradition, se permet de fréquentes disgressions et enrichit le conte de nouvelles péripéties pour s'adapter à son auditoire dont il sait retenir l'attention par une intrigue savamment nouée et dénouée. Ces contes peuvent être classés en contes héroïques (biographie du héros ᶜAntar et son idylle avec ᶜAbla), en contes historiques, politiques, littéraires. L'enfant n'est pas oublié dans cette littérature comme il l'est dans la littérature classique. Bien au contraire ! De nombreuses, histoires, celles qui ont charmé notre enfance, s'adressent spécialement aux enfants. Naceur Khmir a tenté une expérience originale : Il a enregistré, au cours d'un été les histoires racontées par sa mère. Il les a transcrites en arabe tunisien, traduites en français et fait illustrer par ses sœurs. Le livre auquel il a abouti, «L'Ogresse», a été publié à Paris, chez François Maspéro, en 1975.

Signalons enfin un conte en vers qui se présente sous forme dramatique et que jouent les jeunes filles durant les fêtes familiales. Ce sketche, «Om Rahmouna», comprend quatre scènes et sept personnages dont un homme. On y retrouve la même morale que dans la fable de La Fontaine, « la vieille et la servante ».

B/ Fables

Ces contes sont souvent émaillés de proverbes qui, par leur forme ramassée, leur sagesse et leur saveur, rehaussent les propos du conteur et éveillent l'attention des auditeurs. Parfois le conte est l'illustration d'un proverbe par lequel le conteur commence ou clôt son récit comme

mais, tout en notant que le « cas » de notre littérature populaire n'est pas de même nature que celui des pays occidentaux, rappelons l'engouement des Européens, au XIX ème siècle, pour leur folklore avec ses contes, ses ballades, ses chansons, qui ont infusé un sang nouveau à la littérature romantique européenne, que ce soit en France avec Gérard de Nerval, Victor Hugo, etc... ou dans les pays de Luther avec Goethe Schiller, ou, plus proche de nous, avec Frédérico Garcia Lorca, en Espagne.

Sadok Rezgui, né en 1874 et mort en 1939, est le premier Tunisien qui se soit intéressé au patrimoine littéraire populaire dont il a exhumé une partie non négligeable dans son livre, «Al-Aghāni at-tūnissya» (Les chansons tunisiennes), publiées par les soins du Ministère de la culture en 1967. A la suite de Sadok Rezgui, Mohamed Marzouqi a publié quelques recueils parmi les nombreuses œuvres qu'il a pu collecter dans le Sud tunisien d'où lui-même est originaire et qui sont aujourd'hui dans les archives du Ministère de la Culture, où elles attendent d'être exploitées. Outre des ouvrages aujourd'hui classiques sur la littérature populaire, Mohamed Marzouqi a publié en 1976, deux épopées sur « Hassouna Ellili », des poètes Salem al-Idūḏi et Aḥmed Mālek, (XIX^{e} s.) et l'œuvre symboliste de Fitoūri Tellis.,

A/ Contes et Légendes

Les légendes occupent une grande place dans cette littérature populaire d'avant 1930. La plus importante et la plus ancienne de ces légendes est incontestablement «La Geste hilalienne» (الاسطورة الهلالية) Elle retrace l'épopée des « Banū Hilal », originaires de la Haute-Egypte, qui, sous la conduite de leur chef Hassan Ibn Sarhāne, avaient envahi l'Ifriqya au 12ème siècle (J.C.). Plusieurs versions de cette légende existent non seulement en Tunisie mais aussi dans beaucoup d'autres pays arabes car cette Geste relate un évènement historique de première importance qui avait ébranlé les assises de la société arabe de cette époque. Abderrahmane Guiga a établi le texte d'une de ces versions en langue tunisienne et son fils, Tahar Guiga, a traduit en arabe classique et en français cette légende qu'il considère comme l'Iliade des Arabes..

Pour une population en grande partie analphabète, privée donc de lecture et des «passe-temps» de notre époque tels que la radio, la

ment et scolairement en usage. Cette opération qui frise la falsification, si elle ne l'est pas, se produit même encore de nos jours. Que de discours dits en langue tunisienne sont traduits le lendemain dans les journaux en langue classique. Mais heureusement qu'aujourd'hui, grâce à l'image et au son, pareilles opérations ne sont plus tout à fait possibles. L'adage latin, « Scripta manent, verba volent », n'est plus totalement vrai. Le verbe ne vole plus. On ne peut plus le voler. Il peut témoigner.

Dans la seconde partie de cette étude, nous présenterons brièvement cette littérature tunisienne d'expression tunisienne. La répétition et le pléonasme de notre titre, dont nous nous excusons, se justifient par les explications que nous avons longuement fournies dans les pages précédentes. Ils nous semblent en tout cas préférables à l'impropriété fataliste d'un libellé de ce genre : « Littérature tunisienne en dialectal ». Nous avons adopté, après plusieurs hésitations, le plan suivant qui nous a semblé le plus commode :

1°/ Une littérature orale et surtout rurale : des origines jusqu'à 1930.

2°/ Une littérature écrite et urbaine. Rôle de la T.S.F. de 1930 jusqu'à 1960.

3°/ Prise de conscience linguistique et début de théorisation : de 1960 à nos jours.

I - UNE LITTERATURE ORALE ET SURTOUT RURALE DES ORIGINES JUSQU'A 1920

Cette période est la moins connue de toutes et la production qui nous en est parvenue appartient le plus souvent à des auteurs anonymes. Les légendes, les contes, les poèmes, les dictons et proverbes et tout ce qui constitue ce qu'on appelle le folklore, se sont transmis par la voie orale de génération en génération, la mémoire étant devenue « une sorte de biliothèque nationale du peuple », selon une formule de Mohamed Dib.

Les premiers chercheurs qui se sont intéressés à cette littérature populaire et qui ont entrepris de l'exhumer, à partir de la seconde moitié du XIX ème siècle. furent des étrangers. Nous ne nous étendrons pas ici sur les raisons qui les ont poussés à entreprendre de pareilles recherches

retranchée dans des limites territoriales très réduites. Ce n'est pas le cas aujourd'hui de la Tunisie (nation tunisienne !), ni de l'arabe tunisien, parlé avec d'insignifiantes variantes régionales par une population de six millions d'habitants environ, et couramment utilisé par les lettrés aussi bien que la masse, par le Président de la République aussi bien que par le simple manœuvre, par le Ministre de l'Education Nationale, les Inspecteurs généraux de l'Instruction publique, les Députés de la Nation que par toute la population scolaire ou n'importe quel citoyen.

Pour que l'on puisse parler de «dialecte», il faut aussi que vis-à-vis de ce «dialecte», il y ait une langue écrite mais effectivement parlée par une fraction, même minime de la population. Ce qui n'est pas le cas aujourd'hui de l'arabe classique, et cela dans tous les pays arabes. Si selon cette argumentation en accord avec le bon sens mais aussi les données de la linguistique moderne, le terme de dialecte est impropre pour désigner en réalité une langue tunisienne, à plus forte raison sera-t-il plus impropre encore lorsqu'il s'agit du «dialecte» égyptien, parlé aujourd'hui par une population de 40 millions environ et qui atteindra, selon les estimations des experts 100 millions en l'an 2000, à moins d'une calamité régionale ou internationale. En toute bonne foi, nous ne voyons pas non plus dans la considération des «dialectes», de menace à l'unité arabe qui serait, pensons-nous, plus vivante et harmonieuse si elle était édifiée sur une base solide et non sur des données chimériques ou sur un autel sur lequel on sacrifie totalitairement les enrichissantes différences d'autant plus que l'arabe classique unifie aujourd'hui comme hier les élites et non les peuples que soude la pratique réelle et quotidienne de leur langue maternelle toutes issues de la langue-mère : l'arabe classique.

Nous ne terminerons pas cette première partie sans noter aussi qu'indépendamment du silence de l'histoire officielle de la littérature arabe sur la littérature en langue populaire, il y a eu parfois une écriture ou une réécriture de cette littérature, en langue classique. Ce qui remet continuellement aux calendes grecques l'évolution effective et concrète de la langue classique. On couche, chaque fois, ce qui a été spontanément dit en arabe dialectal, dans le lit de Procuste de l'arabe écrit et régulier. Toutes les nouvelles pousses sont supprimées. C'est ainsi que certains contes, jaillis en arabe parlé sont transcrits en arabe classique et soumis aux règles des déclinaisons maintenues artificielle-

problème en faisant preuve déjà d'un sens linguistique très sûr : « Peut-être, si nous nous mettions à étudier la langue arabe de notre temps et à en tirer par induction (istiqra') les règles, verrions-nous que les flexions casuelles disparues ont été remplacées par d'autres procédés équivalents. Car ni les langues, ni les habitudes linguistiques ne sont gratuites « (majjan) ». Ni, ajouterions-nous à la suite du grand sociologue du Moyen-Age, innocentes.

Notons enfin que c'est à Ibn Khaldoun que nous devons la chance d'avoir aujourd'hui les premiers fragments qui nous soient parvenus de cette poésie en « dialecte » tunisien. La « Muqaddima » contient de nombreux poèmes composés sans doute au XIVème siècle (J.C.) ou même avant cette date. On y trouve un fragment de la première chanson de geste tunisienne, « La Geste hilalienne ». Mais curieusement, ces idées d'Ibn Khaldoun sur la langue, idées extrêmement modernes et intéressantes, ont été passées sous silence dans les nombreuses études consacrées à Ibn Khaldoun dans le monde arabe. Ces réflexions audacieuses sont demeurées marginales comme, du reste, toute la littérature dont l'outil d'expression est «le dialecte».

Cependant, pour être marginale, cette littérature ne s'en est pas moins développée avec une constance remarquable. Le peuple a été maintenu à l'écart de l'activité intellectuelle de la «khassa» (l'élite) mais il a su affirmer sa présence grâce à cette littérature dans la langue vivante de tous les jours. Cette production témoigne de la créativité du peuple dans le domaine de l'esprit tout comme, dans le domaine manuel, ces tapis de Kairouan, ces couvertures de Gafsa, ces poteries de Nabeul ou ces objets en cuir ou en bois artistement fignolés par les artisans dans les Souks de Tunis. Dans l'un et l'autre domaine, nous retrouvons la même âme, le même amour pour la chose utile et bien faite.

L'importance de cette œuvre, la longévité et l'essor de son outil d'expression font que nous répugnons aujourd'hui à utiliser pour le désigner le terme de «dialecte». En effet, un dialecte ne peut avoir une vie aussi longue, huit ou sept siècles environ. Non viable, il aurait dégénéré en patois alors qu'au fil des siècles il a su se maintenir et se hisser au niveau d'une langue. Qu'est-ce qu'un dialecte sinon un parler propre à une communauté analphabète, de population fort restreinte et vivant

naisons étaient sorties de l'usage courant et parlé. Il s'agissait moins en fait d'une faute de grammaire que d'une évolution tout à fait régulière des règles de cette grammaire en vigueur dans l'usage courant et que l'usage écrit aurait dû entériner, n'eût été la fixation qu'on voulait définitive des règles de la langue du Coran, ce qui ne cadre nullement avec la nature de la langue des hommes, inéluctablement vouée à évoluer. Exemple : l'expression en arabe parlé «Winu» « وينو » (où est-il ?) découle à la suite d'une évolution phonétique tout à fait normale de l'expression en classique «Ayna hua ?» ; de même ; «Wini ?» «ويني » (où est-elle ?), issue tout aussi régulièrement de «Ayna hya ?» et «A las» « اعلاش » (pourquoi) de «Ala ayyi Sayin».

Quand même il s'agirait d'un «lahn» (ce qui n'était pas du tout le cas comme nous venons de le voir), ce «lahn» aurait dû avoir force de loi puisqu'il était répandu dans l'usage courant aussi bien chez la masse que chez les puristes eux-mêmes ! Toutes les langues vivantes connaissent de ces entorses à la syntaxe ou la morphologie, qui, parce qu'elles sont très répandues, finissent par obtenir dans la grammaire officielle droit de cité. « Error communis facit jus », disaient les Latins. Ce que les Arabes admettaient aussi, de bonne grâce, comme l'indique un adage fort courant, « Ḫata'un maṣhūr, ḫayrun min sawābin mahǧūr ». (une faute répandue est bien meilleure qu'un purisme délaissé).

En tout cas, et dès le XIVème siècle (J.C.), Ibn Khaldoun a pris position, dans sa «Muqaddima» sur ces problèmes de la langue et n'a pas caché sa sympathie pour cette poésie composée dans la langue du terroir qu'il trouvait plus savoureuse, plus drue, plus spontanée et naturelle que la poésie en arabe classique des Tunisiens de son époque. Ibn Khaldoun reprochait même aux grammairiens de métier, qui jetait l'anathème sur cette poésie en arabe parlé, de juger la situation linguistique présente selon les critères anciens : « On doit négliger les propos stupides, dit-il, de quelques grammairiens de métier, incapables de juger la situation correctement, qui croient qu'il n'y a plus d'éloquence et que la langue arabe est corrompue. Ils en viennent à cette conclusion, parce qu'ils ne s'intéressent qu'à la chute des désinences casuelles (i'rab). Mais c'est là une attitude partiale et injustifiée. » (chapître 50). Quelques lignes plus loin, l'auteur de la «Muqaddima», qui pense que les déclinaisons n'ont rien à voir avec l'esthétique, ajoute sur le même

récitation quotidienne facilitèrent l'implantation de la langue arabe et la fixèrent définitivement au niveau de l'esprit et de la sensibilité.

Mais la langue arabe, dans la bouche des Berbères, subit de profonds changements tout en s'enrichissant de l'apport des idiomes en usage alors dans notre pays. N'oublions pas non plus que la langue parlée par les militaires et les commerçants arabes venus en Tunisie durant et après la conquête devait quelque peu différer de la langue écrite canonique. En tout cas, nous avons là deux spécimens d'expression à l'origine de l'implantation de l'arabe classique et du développement de l'arabe parlé tunisien.

La langue classique s'épanouira en Tunisie surtout sous les Aghlabides et les Fatimides lorsque Kairouan, fondée en 670, devint la capitale intellectuelle du monde arabe occidental. Cette tradition littéraire classique s'est maintenue parmi les lettrés en se repliant sur elle-même durant les siècles d'immobilisme et en cherchant à se dérouiller et à s'adapter au monde moderne depuis «la Renaissance» du monde arabe (An-Nahdha) jusqu'à nos jours. Parallèlement, le peuple s'exprimait dans la langue de tous les jours, l'arabe parlé, en créant une culture et une littérature dont la vigueur et l'intérêt sont attestés par les rares (hélas !) vestiges qui nous sont parvenus.

Une grande partie de cette littérature a sombré dans la nuit des temps. Nous n'en connaissons aujourd'hui partiellement que ce que la tradition orale a permis de conserver dans les mémoires et qui a été transmis de génération en génération en subissant parfois de nombreuses altérations. Comme cette littérature était en «dialectal», elle n'a pas bénéficié de l'intérêt des historiens de la littérature qui n'ont retenu que la production en arabe régulier.

En effet, l'étiquette collée sur la poésie en «dialectal» est significative. Dès son apparition, elle fut désignée sous le nom de « Si'r malhun » ou « poésie fautive » par rapport aux règles de syntaxe de l'arabe classique codifiées par les grammairiens et au code de versification établi par Al-Ḫalil ibn Aḥmad au deuxième siècle de l'Hégire. Le « laḥn » désigne en arabe une faute de grammaire, un solécisme dans la langue sacrée. Par cette appellation, on disqualifiait cette poésie qui s'est libérée des déclinaisons à un moment pourtant où ces décli-

qui n'allaient pas tarder à acquérir leurs lettres de noblesse et par s'imposer par des décrets politiques comme langues nationales.

Comment l'arabisation de la Tunisie s'est-elle effectuée depuis le premier siècle de l'Hégire et le septième siècle de l'ère chrétienne ? Voilà un beau et passionnant sujet de recherches qu'il faudrait bien qu'un enfant du pays fasse un jour ! Rappelons tout d'abord que la Tunisie qui a derrière elle de nombreux millénaires de civilisation a connu d'autres envahisseurs qui lui ont imposé leur langue. Parmi eux, mentionnons surtout les Phéniciens qui ont implanté le punique et les Romains qui ont latinisé Carthage et ses dépendances à tel point que des enfants du pays ont pu produire des chefs-d'œuvre dans la langue de Cicéron. La même assimilation ou tentative d'assimilation mais cette fois-ci par la France au XIXème et au début du XXème siècle, donnera naissance à une littérature maghrébine d'expression française. Un texte de Jean Amrouche nous renseigne sur cette aptitude des descendants de Jugurtha, peut-on dire, à adopter les mœurs, le langage d'autrui. Il écrit dans son remarquable essai sur « L'éternel Jugurtha » ces propos très révélateurs de l'âme maghrébine : « Nul, plus que lui, n'est habile à revêtir la livrée d'autrui : mœurs, langages, croyances, il les adopte tour à tour, il s'y plaît, il y respire à l'aise, il en oublie ce qu'il est jusqu'à n'être que ce qu'il est devenu. Jugurtha s'adapte à toutes les conditions, il s'est acoquiné à tous les conquérants ; il a parlé le punique, le latin, le grec, l'arabe, l'espagnol, l'italien, le français, négligeant de fixer par l'écriture sa propre langue ». (1)

En tout cas, jamais les peuples d'Ifriqya et de Tunisie n'avaient été assimilés autant qu'ils le furent par les Arabes. Le message religieux y était pour beaucoup. On peut même dire qu'à de rares exceptions, l'assimilation se fit sans sérieuses résistances et même dans une sorte de ferveur religieuse. On considéra les Arabes venus d'Orient non comme des conquérants mais comme des propagateurs de lumière et d'une foi nouvelle. La langue du conquérant s'implanta grâce aux textes de la tradition religieuse et au Coran dont l'apprentissage par cœur et la

---

(1) « L'éternel Jugurtha », essai de Jean Amrouche, publié dans le Tombeau de Jugurtha d'Henri Kréa (édition SNED), page 136.

de la langue. Ce qu'il fit. Puis ce fut au tour de Sibawayh et d'autres célèbres grammairiens de l'époque abbasside de fixer définitivement selon le parler de certaines tribus où l'arabe n'a pas trop subi d'altérations, les règles du bon usage qui n'était pas encore éloigné de l'usage tout court si l'on en juge par les qualités de la littérature et des productions de l'esprit de cette époque aussi bien chez les poètes, les prosateurs, les philosophes que chez les hommes de sciences : liberté de l'esprit, goût du concret, créativité, saveur. naturel, ce que les Arabes appellent « at-tabaᶜ » (الطبع) .

Au fil des ans et des siècles, l'usage (et même le bon usage) s'éloignera des règles établies au 2ème et 3ème siècle de l'Hégire. Le fossé s'est depuis creusé entre la langue écrite et la langue parlée non seulement dans la région berceau de la langue arabe mais aussi, et à plus forte raison, dans les pays lointains conquis par les Arabes. Ce fut le cas de toute l'Ifriqya et notamment de la Tunisie. D'où à côté de la littérature «orthodoxe» en langue classique ou post-classique, «pure et dure», l'éclosion, assez tôt, d'une littérature parallèle en arabe parlé tunisien.

Disons d'abord que ce que l'on a appelé et que l'on continue à appeler encore aujourd'hui, peut-être improprement, comme nous le verrons, dialecte tunisien, (al-lahǧa at-tūnisya) est directement issu de l'arabe classique. En faisant la conquête de la Tunisie et de l'Ifrikya, les Arabes les avaient arabisées et islamisées. La langue du vainqueur a été imposée au vaincu et au soumis. Il en a toujours été ainsi dans l'histoire des hommes. En faisant la conquête de certains pays d'Europe, Rome ne leur avait-elle pas imposé son idiome qui a fini à la longue par éclater en langues vernaculaires promues au XVIème siècle, à l'époque de la Renaissance, langues nationales ? Ce fut le cas du français, de l'espagnol, du portugais et d'autres langues romanes, alors qu'en Italie, le latin écrit et parlé a éclaté en plusieurs dialectes. C'est dans l'un d'eux, le toscan, embryon de la future langue italienne, que Dante, auteur par ailleurs de plusieurs œuvres en latin, aujourd'hui oubliées, a écrit le chef-d'œuvre qui allait au contraire l'immortaliser : « La Divine Comédie ». Il fut suivi dans cette voie par Pétrarque, Boccace et d'autres poètes italiens. Camoëns au Portugal, Cervantès en Espagne et les poètes et prosateurs français du Moyen-Age et de la Renaissance utilisèrent également leurs dialectes nationaux

familière et intime. Un verset de la Sourate « Ibrahim » indique clairement, si besoin est, que cette langue du Coran était bien la leur : « Wa ma arsalnā min rasûlin illa bilisāni qawmihi liyubayyina lahum ». (Tous nos Prophètes parlèrent la langue des peuples qu'ils prêchaient, afin de se rendre intelligibles ».

Nous savons aussi que le Prophète Muhammad aimait à dire pour rester au niveau de la masse, « Wa ḫatibu an-nāssa bima yafhamun », (Parlez aux gens la langue qu'ils comprennent). Un indice supplémentaire parmi tant d'autres qui prouvent que l'arabe qui s'écrivait alors ou qui allait s'écrire était effectivement parlée, c'est le fait que les Arabes ou les peuples voisins qui allaient adopter la langue de Qoreis, l'apprenaient selon la voie orale, « bissama^c », comme on disait couramment, par l'ouïe. Il s'agissait donc pour ces Arabes d'une langue véritablement maternelle comme l'est pour nous aujourd'hui le tunisien, la seule langue qui nous est inculquée par nos mères et qui nous est familière par la rumeur de la cité. Et qu'est-ce que I^{c}rab », les déclinaisons ou les flexions casuelles, sinon la manière de parler de l'Arabe bédouin, ou de parler comme cet Arabe chez qui la langue, peut-on dire, coulait de source. Au IXème siècle (J.C.), Al-Djahiz considérait cet « I^{c}rab » qu'on allait plus apprendre qu'à l'école et avec des pensums, comme « le plus grand plaisir que l'on éprouve à écouter les paroles des Bédouins diserts ». (1)

Mais nous savons aujourd'hui et sommes définitivement convaincus après des réticences et même de farouches oppositions dans le monde arabe, à la suite des siècles de dogmatisme, que la langue évolue. Loi de la création. « Les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus » (Victor Hugo). Et, durant l'époque des conquêtes, de la libération des esprits et du contact avec d'autres peuples, la langue arabe avait évolué. Redoutant les conséquences de cette évolution, considérée comme une dégradation, les hommes du pouvoir craignirent qu'à la longue le texte sacré et les traditions ne devinssent inintelligibles. Ibn Khaldoun rapporte dans sa «Muqaddima» (chapître 50) qu'Ali, ayant remarqué cette évolution de la langue, demanda à Abu-l-Aswad ad-Du'ali, de la tribu de Kināna, le premier grammairien arabe, de fixer les règles

(1) Cité par Fük in Arabiyā, traduction française, 1955. pp. 101-102.

LITTERATURE TUNISIENNE D'EXPRESSION TUNISIENNE

Hédi BALAGH

« Ce que je voulais et ce que je voudrais encore, c'était écrire la protestation de ces hommes innombrables qui, faisant tout le gros travail du monde, n'ont cependant que bien peu de part au débat, qui vivent, peinent et meurent sans parler. J'aurais voulu rompre cet immémorial silence de tous ces hommes sans histoire et qui pourtant la font, et au-dessus desquels le monde des idées n'est souvent qu'une grande parlerie sophistiquée. »

Jean Guéhenno
Carnet du vieil écrivain.

A côté de la littérature arabe classique et de celle que l'on a continué à écrire jusqu'à nos jours en arabe classique, il existe dans chaque pays arabe et cela depuis environ le quatrième siècle de l'Hégire, une production littéraire dans la langue vernaculaire de chaque pays, du Yémen jusqu'à la Mauritanie et selon l'expression consacrée, **du golfe jusqu'à l'Océan. Cette langue est communément appelée** « al-lahǧa ad-dāriǧa », « al-luġa al-ᶜammiya » ou « dialecte », « langue parlée de la masse », par opposition à la langue de l'élite, « al-hassa », qui, à partir d'une époque difficile à dater avec précision dans l'état actuel des recherches, est devenue la langue écrite de ceux qui en ont appris les règles à l'école et dont ils se servent aussi, dans certaines circonstances bien déterminées, comme langue de discours.

Mais nul doute que cette langue arabe classique, issue comme on le sait du dialecte de la tribu de Qorays et de celui du Hidjaz enrichi de l'apport des autres parlers de la péninsule arabique, était effectivement parlée. Si les Compagnons du Prophète avaient pu garder fidèlement dans leur mémoire les longues et nombreuses Sourates du Coran avant qu'il ne fût fixé par écrit, après de longues années, (45 exactement), sous le Califat de Oṯmāne, c'est que cette langue leur était

appliqué dans la situation présente, ou qui ne l'est qu'à titre de forme instituée se reproduisant assez rituellement. On peut donc tenir la forme révolutionnaire du réalisme, et en dépit de son rôle historique, comme elle aussi justifiable d'une analyse critique se référant à une autre problématique.

Nous accédons ainsi à une conception (provisoirement) dernière de la pratique littéraire réaliste, conception qui met en évidence le fait que l'acte réaliste vaut en fin de compte par sa subversion de la forme et du langage. On aboutit par là à un certain paradoxe puisque ce qui se réclame du réalisme est désormais «antireprésentatif». De la sorte, la postulation la plus reçue et la plus traditionnelle de tout réalisme se voit contestée ; on met en question la **mimésis.** Toutefois, la critique de la figuration n'annule pas toute référence à ce qui fait l'objet de la perception, de la prise sur le quotidien, de la représentation de l'Histoire. De quelque manière, ces éléments de réalité se trouvent désignés et mis en scène par le texte. Mais ce nouveau texte s'élabore avant tout à partir de l'idée que son réel le plus constitutif est le langage (ou la parole ou le signe) considéré dans sa matérialité et dans son épaisseur sociale. C'est sur ce réel - matière multiple et complexe - qu'il travaille, c'est ce réel qu'il vise à transformer. Opération critique qui, jusqu'à un certain point, est encore de figuration puisqu'elle met en scène les conditions de fonctionnement du langage. De plus, cette même opération maintient à son horizon le vieux texte réaliste dans la mesure où elle procède à sa déconstruction : elle montre comment ce texte relève du fantasme, tout en occultant ce fantasme par rationalisation ; elle fait ressortir la forme idéologique générale qui régit ce texte. Ceci indique le caractère nécessairement parodique du nouveau projet ; on peut dire que tout le substrat réaliste s'y trouve mimé, repris en décalage. Mais c'est en plus tout le discours social qui est soumis à la même entreprise et qui est l'objet du démontage. Peut-on dire que le texte se porte ainsi à un niveau inexploré du réel ? Il importe de rappeler que Balzac, Zola ou Sartre incorporaient ces aspects du langage et du discours à leur travail d'écriture, mais de façon généralement marginal. A ce titre aussi, le réalisme antireprésentatif englobe et comprend les autres conceptions. Il ne porte d'ailleurs sur elles sa critique qu'en ce qu'il est, à son tour, un « discours de la socialité ».

humaines. A cet égard, il estimait que cette « sortie d'institution » devait se traduire par des marques particulières à l'intérieur du texte, notamment du texte dramatique. Il a ainsi suggéré de différentes façons que le texte manifestât ses conditions de production, son statut de fiction, ses rapports à l'auteur et au lecteur, etc. A ce point, le réalisme se conçoit comme démystification du travail artistique. On reconnaîtra le même type de volonté dans différentes recherches propres au texte moderne, notamment les formes parodiques qui, de Jarry à Joyce, mettent en cause les fondements même du littéraire. On peut jusqu'à un certain point rapporter à toutes les avant-gardes cette volonté de jeter le soupçon sur le code : en ce sens, toutes pourraient se réclamer du réalisme révolutionnaire (et d'une certaine façon elles le font). On notera toutefois que dans le caractère systématique et syclique de cette contestation réside un aspect réflexif ou spéculaire qui renvoie également aux jeux les plus conventionnels de l'institution.

On retiendra encore que le réalisme révolutionnaire entretient une relation particulière avec le réalisme des arts de diffusion (ensemble 5). Désignant ce dernier comme conservateur et aliénant, il ne peut en être que la critique la plus radicale ; mais, d'un autre point de vue, il doit bien lui reconnaître une dimension populaire auquel lui-même se propose d'accéder et, par conséquent, il lui arrive de se rendre à certaines de ses raisons ou d'accéder à certains de ses procédés.

3. **Rapport entre les ensembles 3 et 4 :** le réalisme révolutionnaire tend à produire sa propre contradiction qui veut que «son réel» ne manque pas de se dérober à lui à un moment ou à un autre, aussitôt que, l'enjeu conquis ou la censure levée, il ne se perpétue qu'en s'instituant, qu'en rentrant dans le jeu de l'institution. C'est le procès de récupération, souvent décrit, et c'est ce qui est arrivé à plus d'un réalisme (comme le néo-réalisme italien au cinéma). S'il participe du passage d'un groupe nouveau au pouvoir ou s'il contribue à intégrer un modèle inédit à l'idéologie dominante, le réalisme révolutionnaire en vient rapidement à travailler sur de l'institué. On peut sans doute avancer qu'il a toujours de nouvelles luttes à mener, de nouveaux objets à parler, mais il faut observer que, d'une phase à l'autre, le contexte socio-politique se modifie et les agents de l'échange ou du combat ne sont plus les mêmes. Si le corpus théorique brechtien garde aujourd'hui sa parfaite actualité, il n'en va pas exactement de même du programme de Brecht dramaturge qui ne peut plus être littéralement

2. **Rapport entre les ensembles 2 et 3 :** Nous venons de voir qu'il fallait tenir compte d'une dynamique instituante propre au réalisme historique ; indiquons à présent que le réalisme institutionnel, y compris la façon dont il est pensé ou analysé, laisse entrevoir son propre dépassement dans les limites de sa conception. Le statut de ce deuxième réalisme s'établit comme si l'institution ne comportait pas de dehors, ne prévoyait pas d'extériorité. Il est entièrement conçu dans la totalité d'un système autonome et qui se reproduit selon ses propres normes. Précisément, le réalisme correspondant au troisième ensemble et que l'on nommera « réalisme révolutionnaire » vient prendre en charge cette extériorité en la faisant correspondre à un disfonctionnement du champ institutionnel ou à une rupture par rapport à lui. Il ne s'agit toutefois pas d'un simple retour au réalisme de l'Histoire. L'institution est toujours supposée, antérieure : le premier geste réaliste correspond dans ce contexte au refus de répondre à la contrainte ou à la convention littéraire. D'ailleurs, il est significatif que l'on soit sorti d'une problématique du réel et de sa représentation et que la revendication ne soit plus tellement celle du quotidien ni de l'historique. On assiste à une politisation du texte dans le sens d'un combat dont l'enjeu correspond à la mise au jour de thèmes que la tradition littéraire a censurés. Le réalisme devient décidément projet contre-idéologique se donnant pour tâche de prendre le contrepied des censures qui pèsent sur divers objets (le peuple, le corps, la femme, la langue...). On saisit d'emblée que cette postulation n'était nullement absente ni du réalisme au sens de Balzac (et de Lukacs) ni du naturalisme, mais qu'elle se trouvait prise alors dans un discours mimétique et, à certains égards, formaliste. Par ailleurs, les mouvements politiques révolutionnaires du vingtième siècle ont en quelque sorte précipité cette définition latente du réalisme.

Bertold Brecht a donné la définition du « réaliste écrivain » selon cette perspective, disant qu'il « conçoit et manie l'art comme une pratique sociale humaine, avec des propriétés spécifiques, une histoire propre, mais malgré tout une pratique parmi d'autres, liée aux autres pratiques » **(Sur le réalisme, p. 164).** Brecht était notamment sensible au fait que son réalisme critique ou révolutionnaire était tributaire des acquis du réalisme d'institution, acquis qu'il considérait comme des techniques à reprendre et à utiliser. En même temps, son souci fut sans cesse de réinscrire la pratique littéraire parmi les autres pratiques

tain moment du réalisme, Lukacs et d'autres critiques sont enclins à ne pas reconnaître de médiation entre la sphère socio-politique et la sphère littéraire. On retrouve encore cette perspective dans des travaux plus récents, pour lesquels le roman est émanation directe du Code social, le réalisme est travaillé sans détour par l'Histoire.

Or, si l'on prend en considération, comme tout un courant tend à le faire depuis Sartre, la formation de l'institution littéraire en France au XIXéme siècle et son développement progressif en un système de luttes entre écoles, il apparaît que :

1° Balzac est déjà tributaire d'une légitimité littéraire qui médie la relation de ses œuvres au procès historiques ;

2° son rôle principal dans l'Histoire relève de la mise en place, à travers la **Comédie humaine,** d'un modèle du roman réaliste (fresque sociale, plan « scientifique », récit de cas, fonction causale de la description) dont le propre est d'être reproductible et qui va d'ailleurs se reproduire jusqu'à nous.

Nous pouvons donc retenir que le réalisme historique a joué, à l'égard de l'institution des lettres, un rôle fondateur, qu'il a inauguré un cycle où la littérature tend à se reproduire en vase clos. Ceci indique, me semble-t-il, que l'analyse est plus compréhensive si elle interprète Balzac et Stendhal à la lumière des développements du réalisme institutionnel et de son temps fort, le naturalisme, que si, au nom de la position balzacienne, elle tient les projets ultérieurs pour dégradés. Lukacs avait d'ailleurs bien vu que, quant aux évrivains naturalistes, une pratique fortement instituée de la littérature les écartait, malgré eux, du débat socio-politique. On ajoutera encore que le désir d'intervention dans ce débat n'a pas cessé de hanter l'écrivain réaliste, d'Emile Zola à Jean-Paul Sartre ou à Louis Aragon.

En schématisant très fort, on pourrait dire que le réalisme, dans son état institutionnel et dès Balzac, vit une contradiction particulière de l'écriture, indiquée natamment par Roland Barthes. Cette contradiction réside dans une dissociation marquée du contenu et de la forme, telle que des thèmes données pour réalistes (contemporains, populaires, quotidiens, etc.) soient contrebalancés par des éléments stylistiques tenus pour littéraires ou «artistes». Certains aspects de l'expression viennent suppléer de la sorte les «déficiences» du contenu : c'est dans cette relation que le réalisme institutionnel se définit le mieux.

pourvu de l'escorte d'un discours critique et qui s'exprime suivant l'exigence la plus élémentaire. Cette perception réaliste s'applique à d'innombrables fictions, mal définies stylistiquement et, en fait, particulièrement conformistes. On peut la tenir également pour la popularisation du réalisme classique sous une forme dégradée (voir à cet égard les liens entretenus par le réalisme balzacien avec le premier roman feuilleton).

Comment aborder et lire à présent la relation entre ces cinq ensembles ? Il ne s'agit donc pas de prétendre arriver à des définitions ou de vouloir constituer une théorie homogène. Il ne s'agit pas non plus d'opérer des choix.

Examiner les rapports entre ces ensembles conduit à relativiser la position de l'un en fonction de celle de l'autre. Je partirai d'ailleurs de l'hypothèse suivant laquelle chacun des ensembles, à l'exception toutefois du cinquième, peut être tenu pour le dépassement dialectique de l'ensemble précédent et de la conception du réalisme que celui-ci postule. On va donc essayer de faire apparaître que la formulation réaliste est toujours lisible comme reprise et transformation d'un état précédent.

1. **Rapport entre les ensembles 1 et 2** : On peut opposer ici un « réalisme historique » à un « réalisme institutionnel ». Il est intéressant d'observer que G. Lukacs, qui s'est fait a posteriori le champion du premier, s'est avéré incapable de penser le second à la lumière de ce premier. Car c'est bien ce que se produit avec son rejet du naturalisme flaubertien et zolien : s'il n'admet pas le naturalisme, c'est qu'il ne le conçoit pas, c'est que, en tout cas, il n'en conçoit qu'un aspect très limité. Son Balzac obnubile Zola. On observa à ce propos que, chez Georg Lukacs, le réalisme balzacien est toujours interprété dans une relation historique très étroite. Il est reflet immédiat de l'Histoire autant qu'intervention dans cette Histoire et, à la limite, on pourrait même dire qu'il joue un rôle fondateur dans le processus historique. C'est l'endroit de rappeler que le modèle du héros balzacien comme aussi du modèle stendhalien fut toujours Napoléon Bonaparte dont l'œuvre immense de conquête et d'appropriation trouve son simulacre dans le texte « producteur » de **La Comédit humaine** : il n'est pas trop exagéré de dire qu'Honoré de Balzac se prenait pour Napoléon. De toute manière, on voit que, liés à un certain programme réaliste et à un cer-

principes de censure (hiérarchie des styles, tabou, etc.). En ce contexte, on voit comment certains thèmes (le peuple, le corps, la folie, la femme) sont plus aptes que d'autres à produire des effets de sens de type socio-politique. On observera toutefois que des levées de censure comme celles-là ont lieu aussi bien dehors des secousses révolutionnaires et à l'intérieur d'un fonctionnement institutionel régulier. C'est éventuellement à un simulacre des conquêtes scientifiques que l'avant-garde réaliste se livre volontiers dans de telles circonstances (cf. le naturalisme français).

Quatrième ensemble : il faut faire intervenir ici la critique du réalisme, de sa possibilité même. En ce lieu, le réalisme est pensé en des termes comme illusion de la transparence, mythe de la représentation et du reflet, etc. Ce travail de déconstruction du système réaliste a notamment été entrepris à notre époque par la sémiologie. Elle fait apparaître comment ce système ne fait que produire, suivant un ensemble de contraintes, des effets de sens et des marques stylistiques qui ne sont réalistes que dans la mesure où ils manifestent ou désignent un propos réaliste. Le même travail critique est poursuivi par une poétique pour laquelle le travail du texte et de l'écriture commence par des opérations sur le signifiant et qui refuse tout apriori « figuratif » ou « représentatif ». Certes, on pourrait ne voir en ceci qu'un épisode de la lutte concurrentielle entre avant-gardes comme nous la décrivions à propos du deuxième ensemble. On ne peut cependant manquer d'être impressionné par le «décapage» épistémologique qui est à l'origine de cette mise en cause, et nous sommes induits à penser que désormais, pour une littérature «sérieuse», il n'est plus de réalisme possible au sens proprement et peut-être naïvement mimétique de ce terme.

Cinquième ensemble : si l'on sort à présent de la littérature consacrée et du lieu privilégié de l'institution, on constatera que la postulation réaliste connaît une fortune particulière dans le champ de la production de masse et de la littérature industrielle. Pierre Bourdieu a noté que cette production réservée aux publics qui ne reçoivent pas ou qui reçoivent peu d'initiation aux arcanes des codes culturels fonctionnait pour ces publics dans la pleine illusion de la transparence et suivant un jeu de critères qui traitait les produits symboliques comme des objets réels en faisant apprécier particulièrement le produit qui simule le mieux le vécu. Il s'agit d'un «mimétisme» relativement dé-

institutionnels du mode de production littéraire qu'elle reprend et développe, et ceci notamment en rapport avec la division du travail propre au capitalisme industriel. On voit alors se mettre en place un système suivant lequel la reproduction du mode de production littéraire est assurée par la succession concurrentielle des écoles ou des avant-gardes. Un groupe (une génération) évince l'autre au nom d'un programme adverse mais toujours par référence à la même légitimité. Un mouvement pendulaire s'instaure de la sorte, dont un des pôles correspond à la revendication réaliste et l'autre à un programme formaliste. Il ne fait pas de doute que nous avons affaire dans le premier cas à une version elle même très formaliste de la visée réaliste puisque, comme on le constate, la reproduction par les avant-gardes implique une surenchère en matière d'utilisation du langage et d'exploration des formes. On a d'ailleurs pu soutenir que, sous un certain aspect, toute école nouvelle à l'intérieur d'une littérature fortement instituée, se réclamait, contre la précédente, d'un réalisme plus exact, c'est-à-dire, en fin de compte et absurdement, d'un formalisme. Le naturalisme de 1870 - 80 comme le Nouveau Roman de 1950 - 60 amalgament de la sorte des exigences de vérité et d'objectivité avec une volonté de privilégier l'élaboration formelle et aboutissent à de très significatifs compromis d'écriture.

Troisième ensemble : la revendication réaliste est partie prenante dans différents processus politiques et sociaux de caractère révolutionnaire et d'importance variable : la Révolution sociétique aboutit au réalisme socialiste, la Résistance antifasciste italienne conduit au néo--réalisme au cinéma, la lutte anticoloniale s'accompagne ici là de l'émergence d'une littérature nationale axée sur un programme réaliste. Il faut noter que ces mouvements littéraires reliés à des transformations politiques sont synonymes de ruptures d'institution ou de sorties hors du cadre littéraire institutionnel (fût-ce en vue d'une nouvelle et très rapide réinstitutionnalisation). Dans tous les cas, l'exigence de réalisme répond à une urgence qui relègue au second plan les problèmes esthétiques (mais non les problèmes de langage : cf. la nouvelle littérature du Québec). Mais, ce qui définit en profondeur ces réalismes, c'est, bien plus que la postulation de représentation du réel, la lutte pour un enjeu de caractère politique : dire, dénommer, analyser le non-dit, ce qui jusque là avait été exclu du champ du discours selon différents

vain, une légitimité esthétique, etc. (corps de contraintes «juridiques» et matérielles).

3°) la détermination d'un système des lettres qui, partie de l'institution, est le code suivant lequel la littérature se parle, est représentée et perçue comme un organisme structuré, hiérarchisé, etc.

Tel est donc, simplement indiqué, le cadre théorique par référence auquel il me faut essayer de reconnaître quelques-uns des ensembles historiques qui ont mis en place une conception particulière du réalisme. On voudra bien noter que ces ensembles n'ont rien d'exclusif les uns par rapport aux autres : des intersections sont à prendre en considération. D'autre part, il apparaîtra qu'ils ne sont pas exactement comparables dans la mesure où ils peuvent se constituer à des niveaux différents quant à la généralité ou quant à la périodicité historique.

Premier ensemble : toute une série de travaux (Lukacs, Auerbach, Goldmann, Girard, Grivel) ont établi la liaison serrée et durable qui existait entre la forme roman et la société bourgeoise capitaliste ; la bourgeoise s'approprie durant sa période d'avènement une forme dont ses écrivains vont tirer parti pour l'amener progressivement à un stade d'élaboration adéquat : le romanesque bourgeois naît avec le **Don Quichotte** de Cervantès comme il voit le jour avec le **Robinson Crusoé** de Daniel Defoe ; cette forme permettra d'analyser dans toute sa complexité la formation sociale de type bourgeois au moment de la révolution industrielle et du triomphe de la classe dominante nouvelle ; à ce stade correspond un réalisme historique et critique, exemplaire chez Balzac selon Lukacs, exemplaire chez Stendhal ou Flaubert selon Girard. Cette double équivalence entre bourgeoisie capitaliste, roman et réaliste s'étale évidemment sur une très longue période et correspond à une saisie fort générale de l'histoire littéraire. C'est un certain régime de la production littéraire qu'elle recouvre, régime qui donne encore actuellement ses effets à travers les deux tendances d'un système en crise, le réalisme dégradé et hyperconformiste des produits de masse et la déconstruction interne du romanesque propre aux recherches de l'avant-garde. Ce qui définit ce réalisme fondateur, c'est à la fois la prise en charge de sujets triviaux et la relation à l'histoire sociale et politique.

Deuxième ensemble : ayant accédé au pouvoir, en Grande-Bretagne ou en France, la bourgeoisie renforce et précise les fondements

ELEMENTS D'UNE THEORIE CRITIQUE DU REALISME

Jaques Dubois

La qustion du réalisme est de celle que la théorie de la littérature a le plus de mal à prendre en charge aujourd'hui. Ce n'est pas seulement qu'elle soit protéiforme, mais c'est aussi que s'accentuent en elle les principales contradictions propres au mode de production littéraire dominant (je parle surtout ici des littératures dites occidentales). Il n'est cependant pas possible de refuser cette question ou de la contourner : située au centre de la problématique esthétique et recoupant nombre des débats artistiques ou littéraires, elle exige au contraire d'être traitée et approfondie avec la plus grande urgence. Par exemple, il apparaît que toute émergence d'une littérature nouvelle, qu'elle soit nationale ou révolutionnaire, s'accompagne d'une proclamation ou d'une revendication de réalisme dont la portée exacte mérite d'être éclairée. A propos de tout réalisme, il s'agirait cependant moins de vouloir proposer une définition unique ou de vouloir fixer un modèle stable que de tenter d'élucider un certain nombre des conditions socio-historiques dans lesquelles apparaît la notion ou le thème. Sans vouloir entrer ici dans l'examen de cas particuliers, historiquement situés, je souhaiterais plutôt définir, en rapport avec une certaine représentation institutionnelle des pratiques littéraires, différents ensembles (au sens d'ensembles historiques abstraits) auxquels on peut relier de façon claire la problématique réaliste.

Par conséquent, une sociologie de la littérature est ici requise, dont il ne saurait toutefois être question de rappeler en si peu de temps les principes. Tout ce que l'on peut dire d'elle rapidement, c'est qu'elle impose de considérer le « fait littéraire », dépouillé de son caractère absolu et sacralisé, sous l'angle d'une triple détermination :

1°) la détermination des appareils idéologiques comme structures à l'intérieur desquelles se déploient les pratiques littéraires, et par exemple l'appareil idéologique scolaire.

2°) la détermination de l'institution littéraire en tant qu'elle met en place de façon interne un mode de production, un statut de l'écri-

On a donc affaire à un acte de parole qui codifie à la fois des propriétés sémantiques (c'est ce qui implique l'identité narrateur-personnage, il faut parler de soi) et des propriétés pragmatiques (ceci par l'identité auteur-narrateur, on prétend dire la vérité et non une fiction). Sous cette forme, cet acte de parole est extrêmement répandu en dehors de la littérature : on le pratique chaque fois qu'on **se raconte.** Il est curieux de remarquer que les études de Lejeune et de Bruss sur lesquelles je m'appuie ici, sous couvert d'une description du genre, ont en fait établi l'identité de l'acte de parole qui n'en est que le noyau. Ce glissement d'objet est révélateur: l'identité du genre lui vient de l'acte de parole qui est à sa base, se raconter; ce qui n'empêche pas que, pour devenir un genre littéraire, ce contrat initial doit subir de nombreuses transformations (je laisse aux spécialistes du genre le soin de les établir).

Je reviens pour conclure à la distinction posée au départ, entre origine historique et origine systématique. Dans la première perspective, on pose des questions comme: quelles étaient les formes littéraires antérieures qui se sont transformées en le genre présent? Et: quelles sont les raisons historiques, qui ont fait que tel type de comportement verbal, qui existe potentiellement depuis toujours, ait été érigé en genre littéraire, précisément à ce moment-là? On voit facilement la réponse à ces questions pour les genres occidentaux que je viens d'évoquer: ce choix est dû, dans les deux cas, à l'avènement de l'idéologie bourgeoise, avec l'accent mis sur l'intérêt de l'expérience individuelle (dans le cas de l'autobiographie), et avec son positivisme, et la séparation brutale du réel et de l'imaginaire, dont la littérature fantastique n'est que l'envers. - Dans la seconde perspective, celle de l'origine systématique, on interroge non plus le parcours historique, mais celui qui relie l'œuvre littéraire aux actes verbaux les plus simples et quotidiens. Ignorer l'une ou l'autre de ces perspectives me semble tout aussi néfaste, car la question historique ne peut recevoir une réponse féconde que si nous la situons au niveau de l'organisation même des textes, de leur identité essentielle, que nous ne parvenons à dégager sans nous placer d'abord dans une perspective systématique. La critique occidentale a beaucoup fait, depuis deux siècles, pour couper ce que nous appelons la littérature de la simple parole quotidienne; j'ose espérer que, ailleurs, on n'aura pas besoin de répéter cette erreur pour savoir l'éviter.

ce cadre même, et nous fait donc part de son incertitude (situation peut-être rare de nos jours mais en tous les cas parfaitement réelle). L'identité du genre est entièrement déterminée par celle de l'acte de parole ; ce qui ne veut pas dire cependant que les deux sont identiques. Ce noyau s'enrichit d'une série d'amplifications, au sens rhétorique : 1) une narrativisation : il faut créer une situation où le narrateur finira par formuler notre phrase emblème, ou l'un de ses synonymes ; 2) une gradation, ou tout au moins une irréversibilité dans l'apparition du surnaturel ; 3) une prolifération thématique : certains thèmes, telles les perversions sexuelles ou les états proches de la folie, seront préférés aux autres ; 4) une représentation verbale qui exploitera par exemple l'incertitude qu'on peut avoir à choisir entre le sens littéral et le sens figuré d'une expression ; thèmes et procédés que j'ai cherché à décrire dans mon livre.

Il n'y a donc, du point de vue de l'origine, aucune différence de nature entre le genre fantastique et ceux qu'on rencontrait dans la littérature orale luba, même s'il subsiste des différences de degré, c'est-à-dire de complexité. L'acte verbal exprimant l'hésitation «fantastique» est moins commun que celui qui consiste à nommer ou à inviter ; ce n'est pas moins un acte verbal comme les autres. Les transformations qu'il subit pour devenir genre littéraire sont peut-être plus nombreuses et plus variées que celles avec lesquelles nous familiarisait la littérature luba ; elles restent, elles aussi, de même nature.

L'autobiographie est un autre genre propre à notre société que l'on a décrit avec suffisamment de précisions pour qu'on puisse l'interroger dans notre perspective actuelle. Pour dire les choses simplement, l'autobiographie se définit par deux identités : celle de l'auteur avec le narrateur, et celle du narrateur avec le personnage principal. Cette deuxième identité est évidente : c'est celle que résume le préfixe «auto-», et qui permet de distinguer l'autobiographie de la biographie ou des mémoires. La première est plus subtile : elle sépare l'autobiographie (tout comme la biographie et les mémoires) du roman, celui-ci serait-il impregné d'éléments puisés dans la vie de l'auteur. Cette identité sépare, en somme, tous les genres « référentiels » ou « historiques » de tous les genres « fictionnels » : la réalité du référent est clairement indiquée, puisqu'il s'agit de l'auteur même du livre, personne inscrite à l'état civile de sa ville natale.

lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. Ce que code le genre est donc une propriété pragmatique de la situation discursive : l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre (et que le lecteur individuel peut adopter ou non). Ce rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage témoin ; l'identification de l'un à l'autre est facilitée par l'attribution à ce personnage de la fonction de narrateur : l'emploi du pronom de la première personne «je» permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus.

Laissons de côté, pour simplifier, cette triple identification entre lecteur implicite, narrateur et personnage témoin ; admettons qu'il s'agit d'une attitude du narrateur représenté. Une phrase que l'on trouve dans un des romans fantastiques les plus représentatifs, le **Manuscrit trouvé à Saragosse** de Potocki résume emblématiquement cette situation : « J'en vins presque à croire que des démons avaient, pour me tromper, animé des corps de pendus ». On voit l'ambiguité de la situation : l'événement surnaturel est désigné par la proposition subordonnée ; la principale exprime l'adhésion du narrateur, mais une adhésion modulée par l'approximation. Cette proposition principale implique donc l'invraisemblance intrinsèque de ce qui suit, et constitue par là-même le cadre « naturel » et « raisonnable » dans lequel le narrateur veut se maintenir (et, bien sûr, **nous** maintenir).

L'acte de parole que l'on trouve à la base du fantastique est donc, même en simplifiant un peu la situation, un acte complexe. On pourrait réécrire sa formule ainsi : «je» (pronom dont on a expliqué la fonction) + verbe d'attitude (tel que « croire », « penser », etc.) + modalisation de ce verbe dans le sens de l'incertitude (modalisation qui suit deux voies principales : le temps du verbe, qui sera le passé, en permettant ainsi l'instauration d'une distance entre narrateur et personnage ; les adverbes de manière comme « presque », «peut-être », « sans doute », etc.) + proposition subordonnée décrivant un événement surnaturel.

Sous cette forme abstraite et réduite, l'acte de parole «fantastique » peut bien sûr se trouver en dehors de la littérature : ce sera celui d'une personne rapportant un événement sortant du cadre des explications naturelles, lorsque cette personne ne veut pas pour autant renoncer à

On voit que les surnoms peuvent être considérés comme une expansion des noms. Dans un cas comme dans l'autre, on décrit les êtres tels qu'ils sont ou tels qu'ils doivent être. Du point de vue syntaxique, on passe du nom isolé (substantif ou adjectif substantivé) au syntagme composé d'un nom plus une relative qui le qualifie. Sémantiquement, on glisse des mots pris au sens littéral aux métaphores. Ces surnoms, tout comme les noms mêmes, peuvent aussi faire allusion à des proverbes ou dictons courants.

Enfin il existe chez les Lubas un genre littéraire bien établi — et bien étudié (2) — qu'on appelle le **kasala.** Ce sont des chants de dimensions variables (qui peuvent dépasser les 800 vers), qui « évoquent les différentes personnes et évènements d'un clan, exaltent par de grandes louanges ses membres défunts et/ou vivants et déclament leurs hauts faits et gestes » (Nzuji, **op.cit.,** p.21). Il s'agit donc de nouveau d'un mélange de caractéristiques et d'éloges : on indique d'une part la généalogie des personnages, les situant les uns par rapport aux autres ; de l'autre, on leur attribue des qualités remarquables ; ces attributions incluent souvent des surnoms, comme ceux qu'on vient d'observer. De plus, le barde interpelle les personnages et les sommes de se comporter de façon admirable. Chacun de ces procédés est répété de nombreuses fois. On le voit, tous les traits caractéristiques du **Kasala** étaient contenus en puissance dans le nom propre, et plus encore dans cette forme intermédiaire que représentait le surnom.

Revenons maintenant sur le terrain plus familier des genres de la littérature occidentale, pour chercher à savoir si on peut y observer des transformations semblables à celles qui caractérisent les genres lubas.

Je prendrai comme premier exemple le genre que j'ai eu à décrire moi-même dans **Introduction à la littérature fantastique.** Si ma description est correcte, ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invité à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués. Plus exactement, le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour

(2) Cf. Mufuta Kabemba, **Le chant Kasala des Lubas**. Paris, 1968; C. Faik-Nzuji., **Kasala chant héroïque luba**, Lubumbashi, 1974.

4. Une **répétition** de la même situation narrative mais qui comporte

5. Une **variation** dans les acteurs qui assument le même rôle : une fois les enfants, une autre le chien.

Cette énumération n'est bien sûr pas exhaustive, mais elle peut nous donner déjà une idée de la nature des transformations que subit l'acte de parole. Elles se divisent en deux groupes qu'on pourrait appeler a) internes, dans lesquelles la dérivation se fait à l'intérieur même de l'acte de parole initial ; c'est le cas des transformations 1 et 3 à 5 ; et b) externes, où le premier acte de parole se combine avec un second, selon telle ou telle relation hiérarchique ; c'est le cas de la transformation 2, où « inviter » est enchâssé dans « raconter ».

Prenons maintenant un second exemple, toujours dans la même culture luba. On partira d'un acte de parole plus essentiel encore qui est : nommer, attribuer un nom. Chez nous, la signification des anthroponymes est la plupart du temps oubliée ; les noms propres signifient par évocation d'un contexte ou par association, non grâce au sens des morphèmes qui les composent. Ce cas est possible chez les Lubas ; mais à côté de ces noms dépourvus de sens, on en rencontre d'autres, dont le sens est tout à fait actuel et dont l'attribution est d'ailleurs motivée par ce sens. Par exemple (je ne marque pas les tons) :

Lonji signifie « Férocité »
Mukunza signifie « Clair de peau »
Ngenyi signifie « Intelligence »

En dehors de ces noms en quelque sorte officiels, l'individu peut aussi recevoir des surnoms, plus ou moins stables, dont la fonction peut être l'éloge, ou simplement l'identification par des traits caractéristiques de l'individu, telle par exemple sa profession. L'élaboration de ces surnoms les rapproche déjà des formes littéraires. Voici quelques exemples d'une des formes de ces surnoms, les **makumbu,** ou noms d'éloge.

Cipanda wa nshindumeenu, poutre contre laquelle on s'appuie

Dileji dya kwikisha munnuya, ombre sous laquelle on se refugie

Kasunyi kaciinyi nkelende, hâche qui ne craint pas les épines

Je partis chez mon beau-frère,
Mon beau-frère dit : bonjour,
Et moi de dire : bonjour toi aussi.
Quelques instants après, lui :
Entre dans la maison, etc.

Le récit ne s'arrête pas là ; il nous conduit à un nouvel épisode, où «je» demande que quelqu'un accompagne son repas ; l'épisode se répète deux fois :

Je dis : mon beau-frère,
Appelle tes enfants,
Qu'ils mangent avec moi cette pâte.
Beau-frère dit : tiens !
Les enfants ont déjà mangé,
Ils sont déjà allés se coucher.
Je dis : tiens,
Tu es donc ainsi, beau-frère !
Appelle ton gros chien.
Beau-frère dit : tiens !
Le chien a déjà mangé,
Il est déjà allé se coucher, etc.

Suit une transition formée par quelques proverbes, et à la fin on arrive à l'invitation directe, adressée cette fois-ci par «je» à son beau-frère.

Sans même entrer dans le détail, on peut constater qu'entre l'acte verbal d'invitation et le genre littéraire « invitation » dont le texte qui précède est un exemple, prennent place plusieurs transformations :

1. Une **inversion** des rôles de destinateur et destinataire : «je» invite le beau-frère, le beau-frère invite «je».

2. Une **narrativisation,** ou plus exactement l'enchâssement de l'acte verbal d'inviter dans celui de raconter ; nous obtenons, à la place d'une invitation, le récit d'une invitation.

3. Une **spécification :** non seulement on est invité, mais aunsi à manger une pâte ; non seulement on accepte l'invitation, mais on souhaite être accompagné.

La nécessité de l'institutionnalisation permet de répondre à une autre question qu'on serait tenté de se poser : en admettant même que tous les genres proviennent d'actes de parole, comment s'expliquer que tous les actes de parole ne produisent pas des genres littéraires ? La réponse est : une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent de l'établir avec une plus ou moins grande certitude. Ce n'est pas un hasard si l'épopée est possible à une époque, le roman à une autre, le héros individuel de celui-ci s'opposant au héros collectif de celle-là : chacun de ces choix dépend du cadre idéologique au sein duquel il s'opère.

La question sur l'origine systématique des genres peut recevoir trois réponses : 1. Ou bien le genre coïncide avec un acte de parole qui a aussi une existence non littéraire ; ce serait le cas de la prière. 2. Ou bien rien dans le discours quotidien ne prépare le genre littéraire ; le sonnet serait un exemple de ce cas. 3. Ou bien enfin on passe d'un acte de parole à un genre par une série d'amplifications et de transformations ; tel serait le rapport entre raconter, d'une part, le roman, de l'autre. Pour des raisons évidentes, c'est ce troisième cas qui présente le plus grand intérêt, et c'est à lui que je m'attacherai à partir de maintenant, en analysant, pour commencer, quelques exemples.

Mon premier exemple sera pris dans une culture différente de la nôtre : celle des Lubas, habitants du Zaïre ; je le choisis à cause de sa relative simplicité (1). « Inviter » est un acte de parole des plus communs. On pourrait resteindre le nombre de formules utilisées et obtenir ainsi une invitation rituelle, comme cela se pratique chez nous dans certains cas solennels. Mais chez les Lubas il existe aussi un genre littéraire mineur, dérivé de l'invitation, et qui se pratique même en dehors de son contexte d'origine. Dans un exemple, «je» invite son beau-frère à entrer dans la maison. Cette formule explicite n'apparaît cependant que dans les derniers vers de l'invitation (29-33 ; il s'agit d'un texte rythmé). Les 28 vers précédents contiennent un récit, dans lequel c'est «je» qui se rend chez son beau frère, et c'est celui-ci qui l'invite. Voici le début de ce récit :

(1) Je dois toutes les informations concernant les genres littéraires luba et leur contexte verbal à l'amabilité de Mme Clémentine Faïk-Nzuji.

L'ORIGINE DES GENRES LITTERAIRES

Tzvetan Todorov

Quelques généralités rapides, pour commencer.

La notion de genre est contestable et contestée ; aux objections de principe s'est récemment ajoutée une autre, de caractère historique : la littérature moderne serait dépourvue de genres. Si l'on regarde de plus près, cependant, on découvre qu'il n'y a jamais que la substitution d'un système de genres à un autre. Ce qui donne aussi une première réponse à la question posée par mon titre : les genres proviennent toujours d'autres genres. Mais on peut aussi déplacer la question du plan de l'histoire à celui du système, en la reformulant ainsi : existe-t-il des formes dans le discours, qui préparent la formation des genres ? Cette question demande à son tour une digression concernant la définition même du « genre ».

Le genre correspond à une classe de discours. Plusieurs précisions s'imposent ici : le discours ne coïncide pas avec les phrases qui le constituent car il implique toujours une énonciation particulière, autrement dit un acte de parole. Et parmi toutes les classes de discours possibles les genres ne correspondent qu'à celles dont on peut attester l'existence historique. Le genre est le lieu de rencontre de deux études : celle des propriétés du discours, celle de l'histoire littéraire. A la différence des styles, modes ou formes, le genre a une existence historique précise ; à la différence des courants, mouvements et écoles, le genre a aussi une existence discursive précise. Le genre est un acte de parole institutionnalisé. Cette institutionnalisation se manifeste dans **l'establishment** littéraire (enseignement à l'école et à l'université, critique littéraire, système de distribution) et agit sur les deux versants du processus littéraire : du côté des auteurs, comme modèle d'écriture ; du côté des lecteurs, comme autant d' « horizons d'attente ».

Sommaire

PROBLEMES DE LITTERATURE ARABE

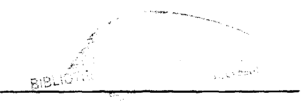
PUBLICATION DU CENTRE D'ETUDES ET DE RECHERCHES ECONOMIQUES ET SOCIALES

UNIVERSITE DE TUNIS

— 1978 —

Directeur : ABDELWAHAB **BOUHDIBA**

Secrétaire Général : MOHAMED **ROUZ**



Pour tous renseignements s'adresser au

Service des Publications et de Diffusion : 23, Rue d'Espagne - Tunis

Téléphone : **242.994**

UNIVERSITE DE TUNIS

—o-o—

CENTRE D'ETUDES

ET DE RECHERCHES ECONOMIQUES ET SOCIALES

—o-o—

PROBLEMES DE LITTERATURE ARABE



Série Etudes Littéraires N° 2